L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

15e Année - Nouvelle série N° 69 - Juin 1960

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à 1.400 fr. (N.F. 14.) (étranger : 1.600 fr. - N.F. 16.) à envoyer par chèque postal à: M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e C.C.P. Paris 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours sont détaillés au prix de 200 fr. (N.F. 2.) l'exemplaire, ceux de l'année précédente au prix de 175 fr. (N.F. 1,75), ceux des années antérieures au prix de 100 fr. (N.F. 1.).

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 50 francs (0,50 N.F.)*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*
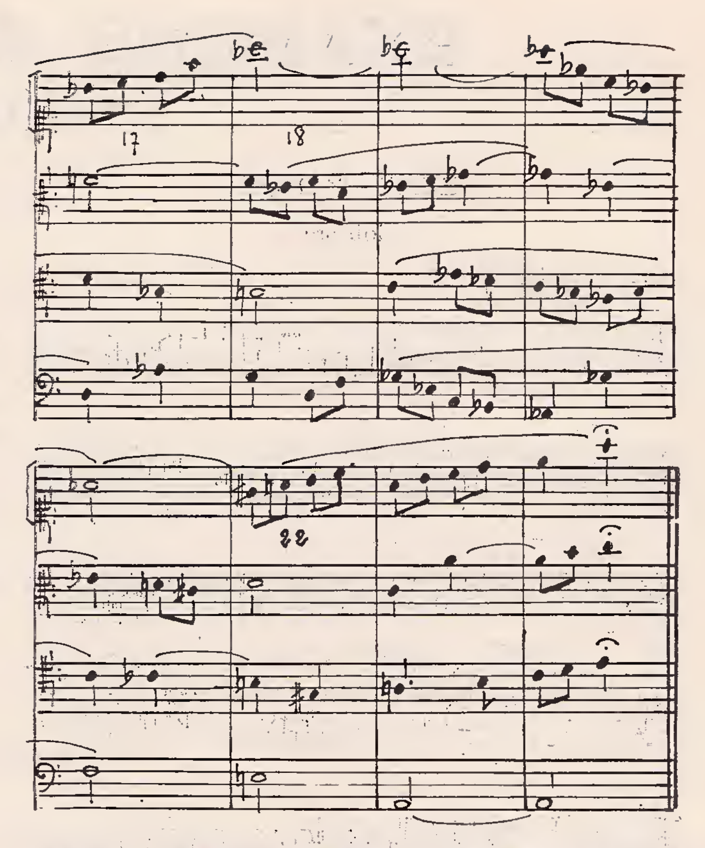
6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

HARMONIE
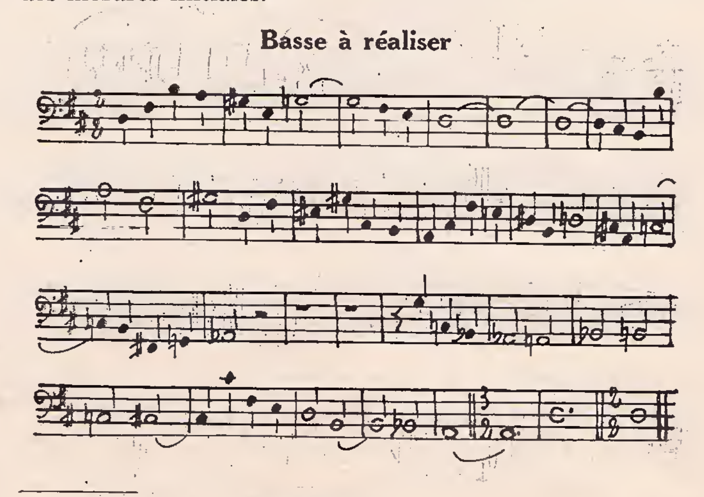
par M. DAUTREMER

Réalisation du C. D. (1)



Mesure 1 : départ sans tierce ni quinte; seule la tonique est entendue, c'est là une légère entorse aux habitudes scolastiques, elle est justifiée par les mouvements conjoints et contraires des deux voix médianes; même mesure : à la dernière croche, une rencontre très dissonante de 7e majeure entre alto et soprano. Cependant très acceptable car par mouvement contraire et passant très rapidement : le mi formant échappée dans l'accord 2 : la-si-ré-fa. A la 14e mesure seulement, se fait entendre l'accord de dominante avec note sensible sol dièse. Volontairement, cette sensible a été ignorée jusque-là ! Ainsi prend-elle, d'autant plus, un relief saisissant ! 15e mesure : réexposition en La Majeur suivie (17e mesure) d'une modulation brusque amenant une incursion dans des tonalités inattendues... jusqu'à la 22e mesure où une enharmonie en la bémol-sol dièse et une harmonie « ad hoc » permettent un retour surprise et une rapide conclusion en la mineur, dans la « couleur » des mesures initiales.

Basse à réaliser



(1) Voir E.M. n° 68, mai 1960.

EXAMENS ET CONCOURS (1)

EPREUVES 1959

ETAT - 2e Degré

Solfège

Lent (♩=54 env.)

mf

f

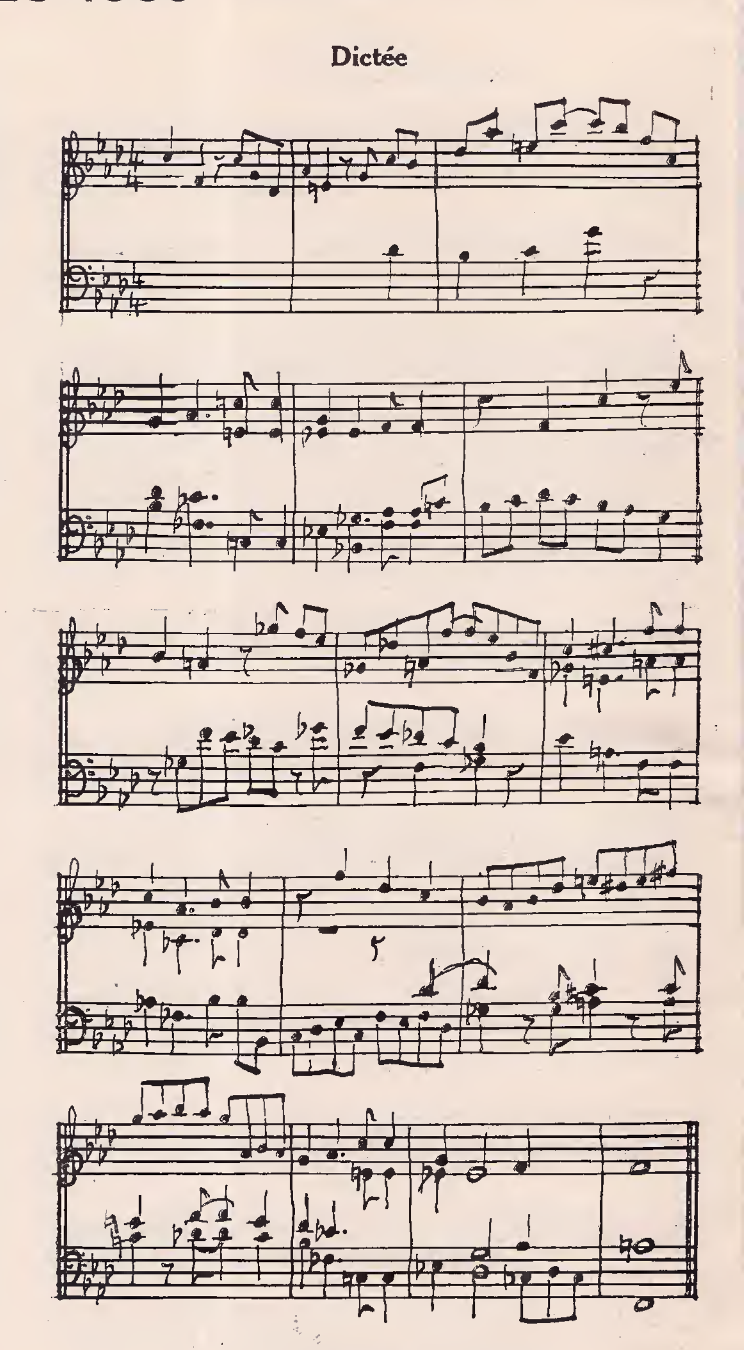
cédez

Mouvt du début

mf

p

Dictée



VILLE DE PARIS - 2e Degré
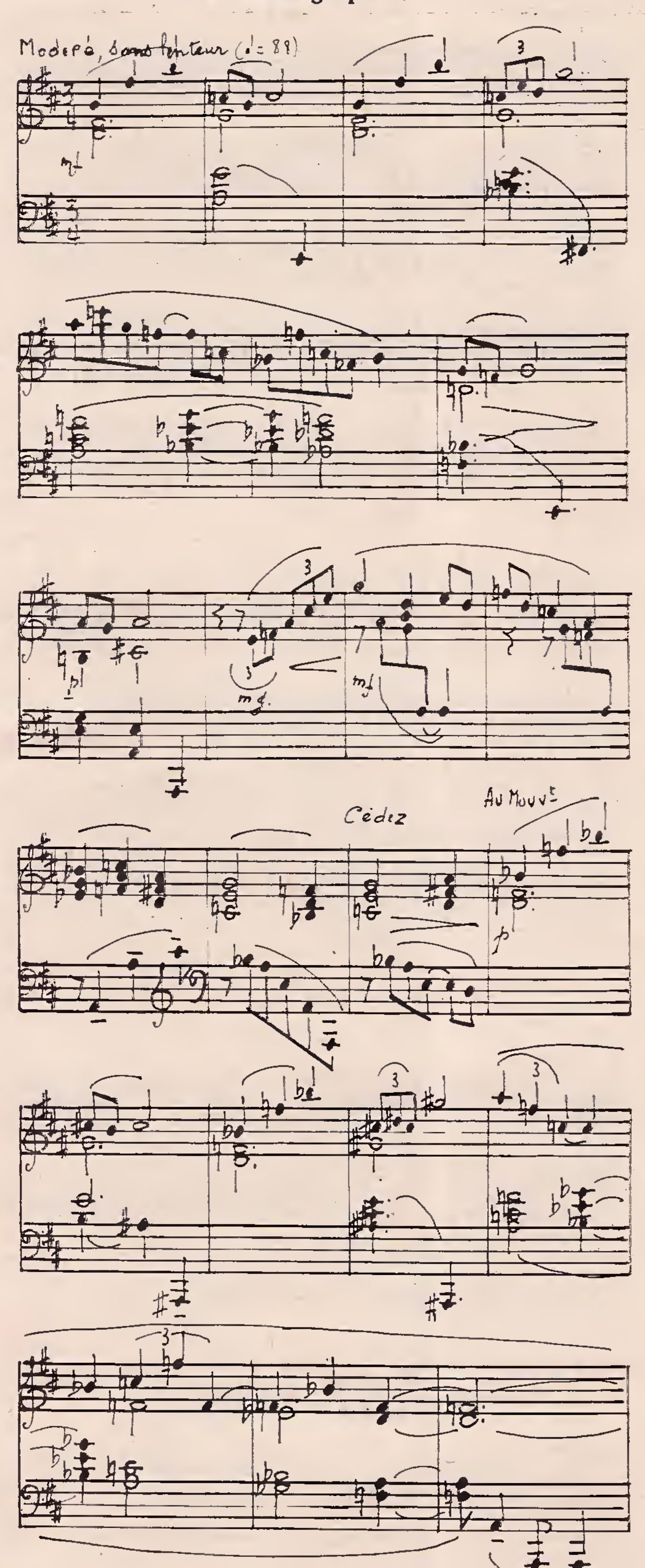
Histoire de la Musique
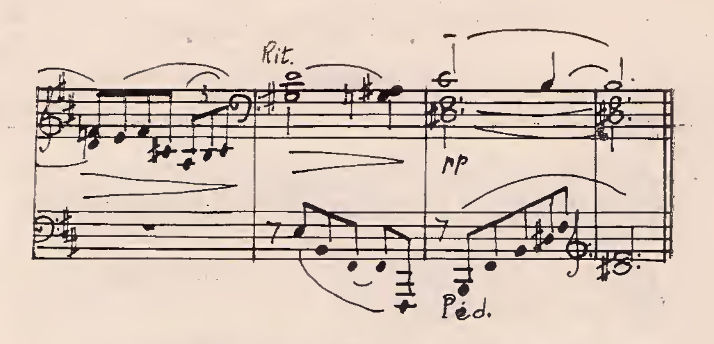
Pensez-vous, avec Camille Bellaigue, que *Cosi fan tutte* justifie ces affirmations :

« Le musicien a plané plus haut que les contingences du drame, plus haut que les caractères particuliers et concrets des personnages »... « Aussi bien qu'avec son objet, cette musique s'accorde avec elle-même. Les éléments dont elle est faite : mélodie, récitatif, harmonie, symphonie ou orchestre, se la partagent et ne la disputent pas... »

CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.
(Lycée La Fontaine) - Dictée
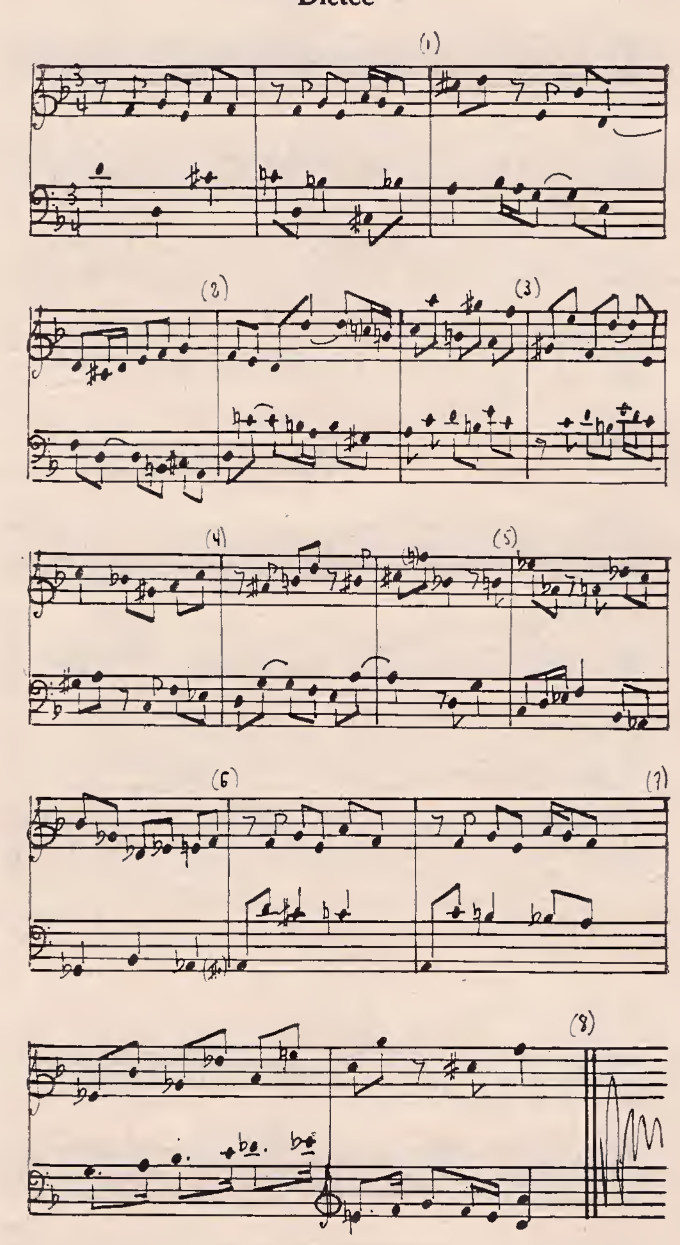
Déchiffrage piano





VILLE DE PARIS - 1er Degré

Dictée

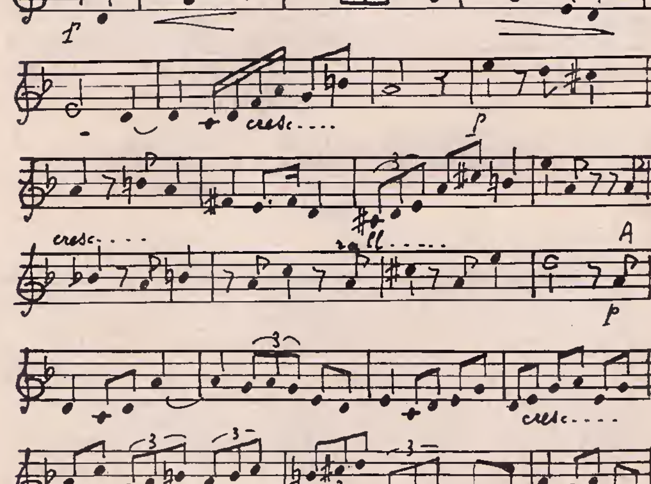


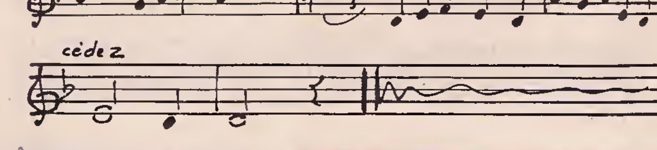
(1) Voir E.M. nos 62, 64, 65, 66, 67, 68 de nov. 1959, janv., févr., mars, avril et mai 1960.
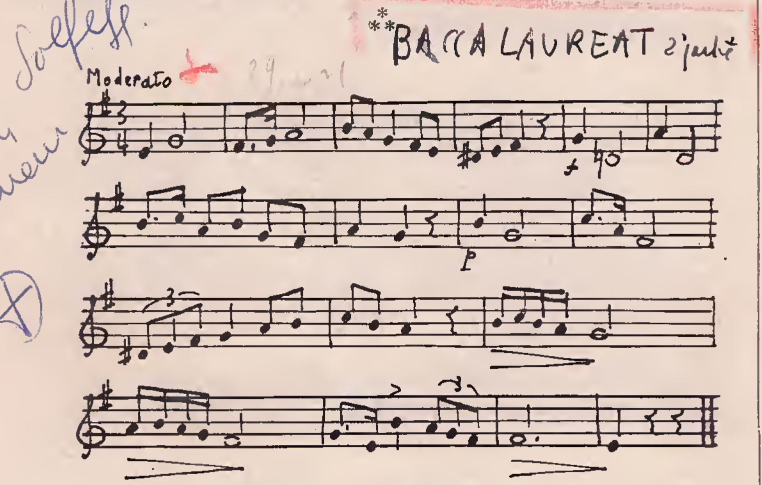
1.959

BACCALAUREAT 2e Partie
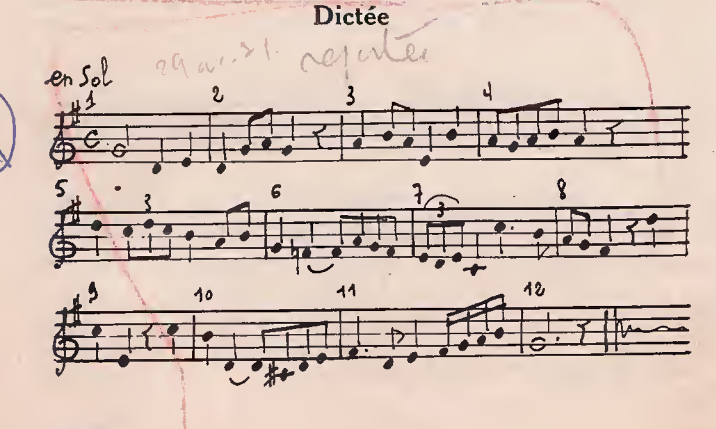
Solfège





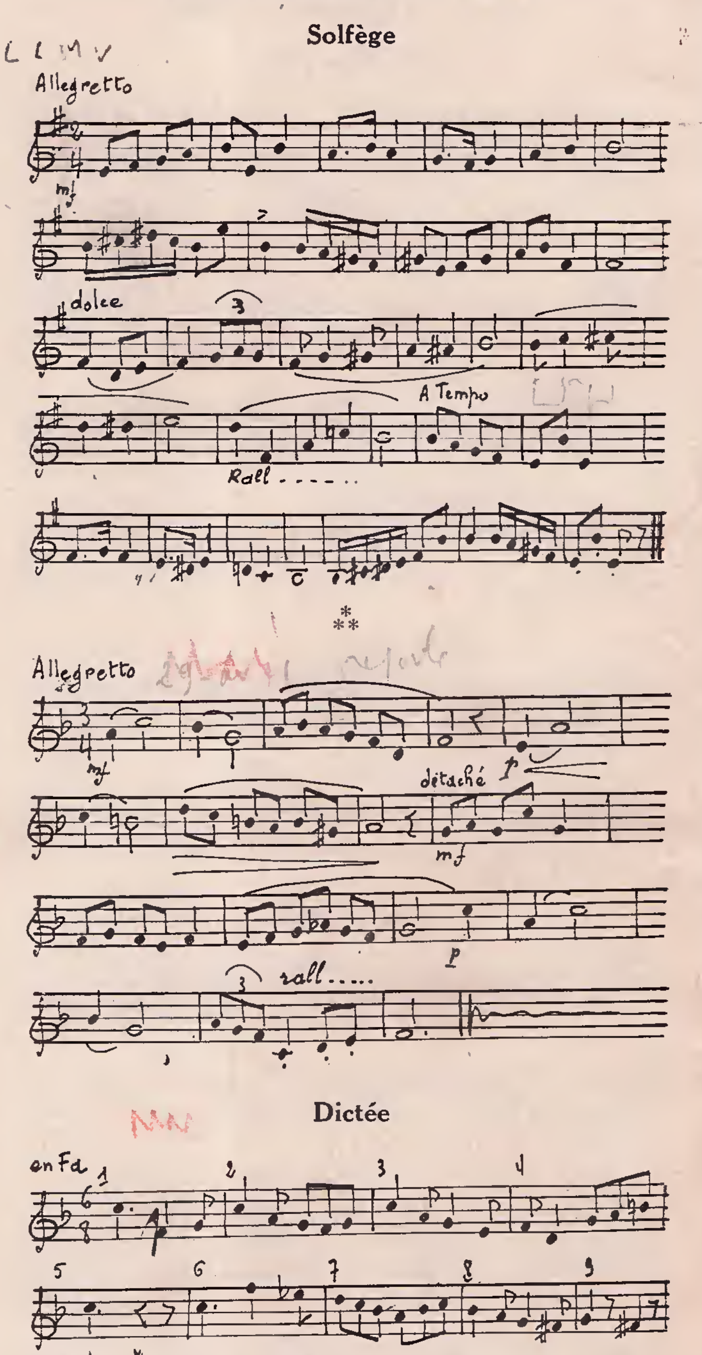


Dictée



BACCALAUREAT 1re Partie

Solfège



AVIS DE CONCOURS

Le VIIe Concours international de chant de la Ville de Toulouse aura lieu du 6 au 11 octobre 1960.

Pour tous renseignements, s'adresser au Secrétariat du Concours de Chant : Donjon du Capitole, Toulouse (Hte-Garonne).

Rymsky-Korsakow : SHÉHÉRAZADE, op. 35

par René KOPFF

Partition :

Edition Eulenburg n° 493.

Enregistrements :

Le choix est important, puisque le catalogue général en énumère plus d'une vingtaine, parmi lesquels cinq enregistrements neufs datant de 1959 et quatre enregistrements stéréophoniques.

L'Auteur :

N. A. Rimsky-Korsakow (1844-1908) est un de ces hardis pionniers de la musique russe qui formaient, il y a un siècle, ce fameux groupe des cinq, la « Mogoutchaïa Koutchka » (le puissant petit tas...) qui se mit à la recherche d'un art national, et dont les plus connus sont à côté de lui : Moussorgsky, Borodine et Balakierev. Rimsky-Korsakow était, comme Moussorgsky, militaire de carrière avant de se consacrer entièrement à la musique. Conseillé par Balakierev, il composa sa première symphonie encore presqu'ignorant des règles techniques de son art. Il abandonna la marine pour n'être plus que l'Inspecteur des musiques de la flotte. Professeur de composition et d'instrumentation au conservatoire de St-Pétersbourg, il constata au contact de ses élèves qu'il avait lui-même tout à apprendre. Il est devenu par la suite le théoricien officiel, le grammairien du groupe des cinq. Parmi ses œuvres citons principalement, en dehors de sa musique de chambre et de ses mélodies,

ses opéras : Snégourotchka, La Fiancée du Tsar, Le Tsar Saltan, Le Coq d'or,

ses pages symphoniques : Sadko, Antar, Shéhérazade, La Grande Pâque russe, Le Capriccio espagnol.

Généralités :

Shéhérazade est une des œuvres de ce musicien qu'on trouve le plus souvent au programme des concerts symphoniques. C'est en effet une œuvre facilement accessible au grand public. Mais elle n'est point pour cela dépourvue de tout intérêt; c'est une suite symphonique très agréable à écouter, malgré des longueurs et des répétitions qui risquent d'engendrer une certaine monotonie et qui sont le reflet du pays et de l'âme russes. Cette œuvre donne, comme le dit son auteur lui-même, un « kaléidoscope de contes et de motifs de caractère oriental ». Et scrupuleusement, comme pour s'excuser de l'absence de forme précise, il ajoute que « le court programme imprimé sur la partition a pour but de guider *un peu* l'imagination de l'auditeur sur le sentier de sa propre imagination ».

Shéhérazade est donc une œuvre à programme, un grand poème symphonique, cette production orchestrale par excellence du XIXe siècle. Et ce programme si peu précis, le voici en première page de la partition :

« Le Sultan Shahriyar, persuadé de la fausseté et de l'infidélité des femmes, avait juré de faire donner la mort à chacune de ses femmes, après la première nuit. Mais la Sultane Shéhérazade sauva sa vie en l'intéressant aux contes qu'elle lui raconta pendant la durée de 1.001 nuits. Pressé par la curiosité, le Sultan remettait d'un jour à l'autre le supplice de sa femme, et il finit par renoncer complètement à sa résolution sanguinaire. Bien des merveilles furent racontées à Shahriyar par la Sultane Shéhérazade. Pour ses récits, la Sultane empruntait, aux poètes — leurs vers, aux chansons populaires — leurs paroles, et elle intercalait les récits et les aventures les uns dans les autres. »

Mais ce programme ne fixe aucune action précise. Certains commentateurs ont essayé de rapprocher les différents mouvements de certains épisodes des contes des 1.001 nuits. Voici un de ces programmes plus détaillés qui, se basant sur la nature des thèmes, ne manque pas de nous tenter :

1. *La mer et le vaisseau de Sinbad.*
2. *Le Prince Kalender (farces burlesques).*
3. *Le jeune prince et la jeune princesse.*
4. *Fête à Bagdad; la mer; naufrage du vaisseau; épilogue.*

Comme dit, Rimsky-Korsakow nous avertit lui-même de la relativité de pareils commentaires. Comme, en regardant dans un kaléidoscope, on est émerveillé par de belles figures multiformes et multicolores, sans pourtant trop savoir ce qu'elles représentent — ou sans même s'en soucier — il faut se laisser aller à cette musique de contes orientaux sans chercher à y voir de détails précis. Le programme de l'auteur est une introduction tout à fait générale, nous expliquant qui est Shéhérazade, mais ne faisant allusion à aucun des détails relatés ci-dessus. L'intérêt réside essentiellement dans l'opposition entre les deux personnages principaux : le Sultan autoritaire et brutal d'un côté, et de l'autre la séduisante et intelligente conteuse Shéhérazade. Aussi peut-on distinguer dans cette œuvre deux idées musicales principales correspondant à ces deux personnages; presque tous les autres thèmes en sont issus.

C'est le violent contraste entre les deux thèmes principaux qui nous fait sentir le drame qui se joue entre Sultan et Sultane. C'est la variété des autres thèmes et des développements orchestraux qui laisse à notre imagination le loisir de songer à tel ou tel épisode. L'atmosphère de ces contes est créée par la voix de la récitante Shéhérazade qui ressort de temps en temps de l'orchestre, par la variété et le caractère oriental des thèmes utilisés et par le coloris extrêmement riche et varié de l'orchestration dont Rimsky-Korsakow est, avec Berlioz et Wagner, un des grands maîtres du XIXe siècle.

Signalons pourtant que l'orchestration de Rimsky n'a que peu de points communs avec celle du maître de Bayreuth. Autant celui-ci se complaît dans une densité massive de l'ensemble orchestral, autant le Russe recherche la légèreté, la netteté de la sonorité des timbres. C'est grâce à la somptuosité décorative de son orchestration qui ressemble à un riche scintillement de pierreries que Rimsky-Korsakow parvient, en vrai sorcier, à nous faire oublier ses longueurs en flattant nos oreilles.

Analyse :

Le premier mouvement débute par un largo maestoso, puis un lento, dans lesquels les deux personnages principaux nous sont présentés. Les deux thèmes principaux sont opposés l'un à l'autre comme deux adversaires qui vont engager une lutte. Celui du Sultan est pesant, brutal, autoritaire (1).

Il est exposé *ff* par les clarinettes, les bassons, les trombones, les tubas et les cordes. Celui de Shéhérazade, une vocalise fluide et gracieuse, très orientale dans une sinueuse courbe diatonique en triolets, est confié à un violon-solo expressif contrastant avec le vigoureux déploiement instrumental du thème du Sultan. C'est presque un récitatif; aussi ce motif doit-il être exécuté avec souplesse, jointe à une grande liberté de mouvement. Etant presque toujours à découvert, il s'y prête d'ailleurs à merveille (2).

Puis commence un allegro non troppo en plusieurs sections. Sur un rythme berceur à 6/8 (3); le motif du Sultan, assoupli, adouci, est travaillé en mélodie (4).

Il est d'abord confié aux clarinettes et aux cordes. Le hautbois relaie la clarinette. La sonorité s'amplifie. Clarinette et basson se joignent aux cordes, puis la flûte, pour finir par un long crescendo la première section. Nous y relevons ce détail frappant et pittoresque : le thème lui-même se termine par deux noires sèches et détachées qui sont reprises, non en écho, mais en plus fort dans la mesure suivante, et qui font indubitablement penser au clapotis des vagues battant les flancs du navire, car le rythme berceur à 6/4 n'aura pas manqué de faire penser au balancement régulier d'un vaisseau à voiles (5).

Un thème harmonique très tranquille sert de transition (6).

Les trois notes initiales du motif du Sultan (4) confiées au cor, dialoguent maintenant avec un dessin nouveau issu du thème de Shéhérazade, joué par la flûte et le hautbois, puis par la clarinette (7).

La vocalise de Shéhérazade reparaît sur le même rythme berceur du début comme pour nous la montrer, continuant à raconter ses histoires. Tout l'orchestre s'empare pour un moment de la seconde partie du thème de Shéhérazade (8).

Ce fragment est développé par les bois et les premiers violons soutenus par le reste de l'orchestre dans un passage très modulant. Le thème du Sultan s'y mêle aux bassons et aux cuivres avec des trémolos menaçants.

Dans une troisième section, ce thème grandit aux bois et s'adjoint dans la force l'arpège final de la vocalise de Shéhérazade. Puis cet arpège final suivi de la seconde partie du thème du Sultan, forme un nouvel élément (9) qui se superpose avec les bois aigus et les cordes au thème authentique du Sultan (4) sonné par les trompettes et les clarinettes. C'est un passage imposant qui se termine par une seconde apparition du passage harmonique tranquille (6). Le thème de Shéhérazade reprend le dessus, le calme revient. Suit un dialogue entre le thème du Sultan aux violoncelles et le thème de Shéhérazade transformé (7) à la clarinette, au hautbois et à la flûte. Le thème authentique de Shéhérazade aux violons est suivi d'un court développement de sa deuxième partie à tout l'orchestre. Mais bientôt la voix du Sultan s'élève à nouveau, en valeurs plus courtes, plus pressées (10), puis en valeurs réelles, aux bassons et aux trombones, pour être reprise à l'aigu par la flûte; le hautbois et le premier violon le conduisent vers une troisième répétition du thème harmonique (6). Le Sultan ravi semble pris par le charme de la princesse et de ses contes, et la vocalise souple de cette dernière s'exhale dans la plus grande douceur.

Le second mouvement débute par une introduction lente : la vocalise de Shéhérazade. L'andantino qui suit est à trois parties. Un thème d'essence populaire (11), mais qui ne peut nier sa filiation du thème de la princesse, est présenté sur un saccadé, aux accents déplacés, d'abord aux bassons, puis aux hautbois, ensuite aux violons où le rythme devient de plus en plus serré, enfin dans toute la force à tous les bois et aux cors. C'est un crescendo vraiment entraînant sur ce thème dansant et d'une fraîche allure populaire.

La vocalise chantée par le hautbois, puis le thème du Sultan aux basses, amènent un allegro molto qui débute par un appel claironnant des trombones suivi d'un écho à la trompette (12).

Ce thème est exposé plusieurs fois sur un trémolo des cordes, ce qui fait un vif contraste de couleur orchestrale. Peu à peu tout l'orchestre semble s'enticher de ce rythme. On pourrait presque y voir un épisode épique, une espèce de cavalcade guerrière.

Mais ce mouvement belliqueux est bientôt interrompu par une triple répétition à la clarinette de la vocalise de Shéhérazade. Longueur sans doute; mais le caractère oriental de cette mélopée, soulignée par un trépignement pizzicato des cordes, ne manque pas de nous transporter en imagination dans quelque somptueux palais légendaire où de jeunes danseuses se tortillent gracieusement devant leur maître.

L'appel guerrier reprend sur le même rythme et provoque un nouveau développement, vivace scherzando qui est une véritable exploitation rythmique du thème. Nouvelle interruption par la réapparition du thème de Shéhérazade chanté trois fois par le basson.

Nouvelle animation. Le thème populaire du début (11) revient aux bois, entouré de la vocalise aux cordes. Puis celle-ci prend le dessus aux bois où son rythme est coupé de points d'orgue. Le thème est ensuite suivi de la vocalise aux cordes divisées. Tous ces changements orchestraux adoucissent un peu l'impression de fatigue qui pourrait résulter de la trop fréquente répétition des mêmes thèmes.

Pour conclure, le thème de la princesse prend encore des aspects nouveaux (13). Il est fragmenté ensuite dans un mouvement de plus en plus animé, tandis que le thème du Sultan revient à la basse, très adouci, et sert de soutien à la dernière présentation de la vocalise par les cordes.

Notons cette double évolution des deux thèmes principaux en sens inverse : affermissement de celui de la princesse, amollissement de celui du Sultan.

Le troisième mouvement débute par un nouveau thème berceur, une espèce de barcarolle issue du thème de Shéhérazade, très douce et très orientale avec la petite variante en doubles croches dans sa seconde moitié (14), et ses gammes fluides et glissantes intercalées à la clarinette. Les violoncelles et le hautbois reprennent après les violons ce thème initial qui passe ensuite au cor anglais et à la clarinette pour laisser les traits ethérés à la flûte et au violon. Trois fois de suite nous entendons les mêmes éléments, mais chaque fois en une combinaison orchestrale différente. Il semble que Rimsky-Korsakow aime cette triple répétition d'une même idée, en variant soit la couleur orchestrale, soit la complexité rythmique.

La deuxième section de ce mouvement débute par un battement rythmique des tambours, sur lequel intervient un second motif, assez semblable au premier, mais contrastant par son caractère plus dansant avec la nonchalance du premier (15).

Ce thème se promène de pupitre en pupitre, est de plus en plus richement orné, accompagné de formules rythmiques toujours nouvelles. Soulignons à ce propos la richesse de l'orchestre qui comprend outre les trois familles des bois, des cuivres et des cordes au grand complet, la harpe et une batterie importante avec timbales, cymbales, triangle, tambour et tambourin.

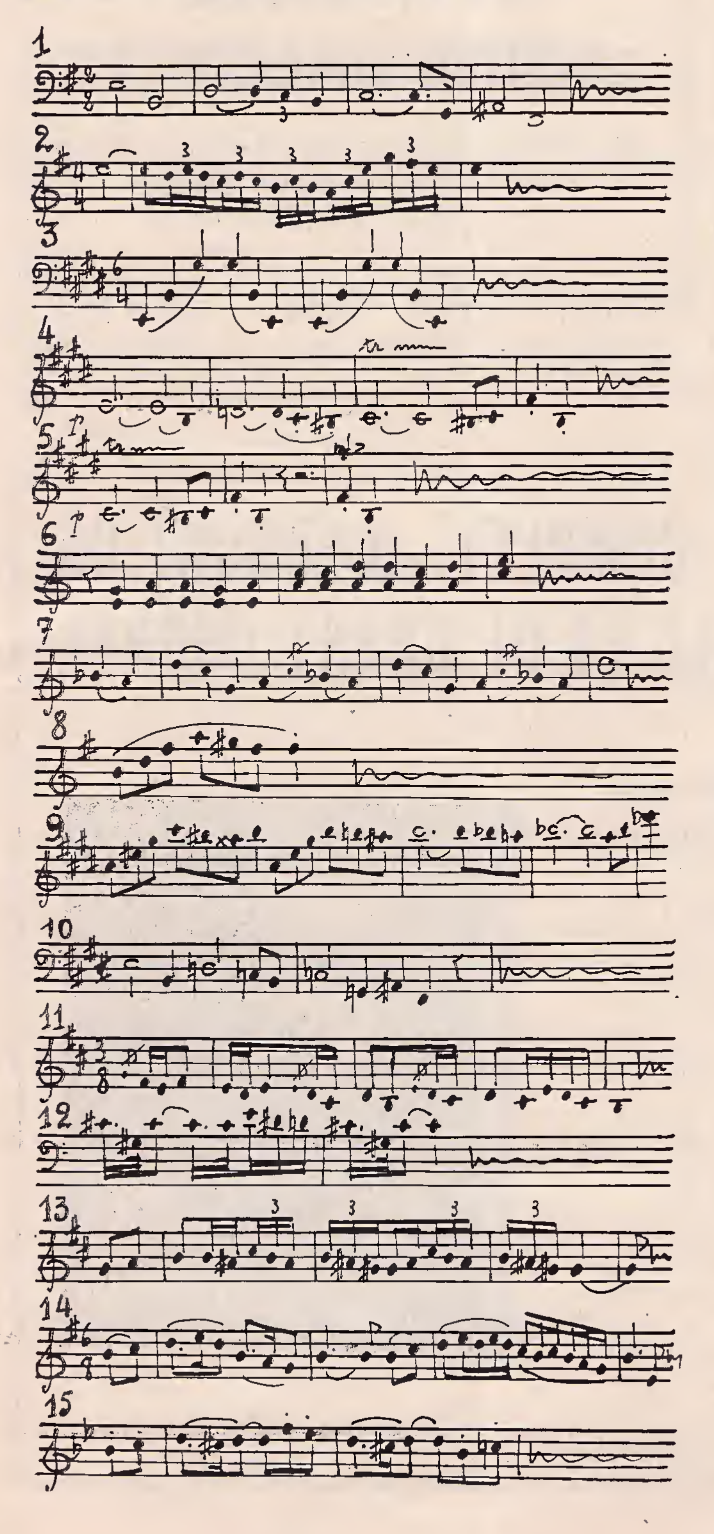
Retour de la barcarolle comme au début, interrompue par la vocalise, reprise encore, ornée de traits aux violons d'abord, à la harpe, aux flûtes et aux clarinettes ensuite.

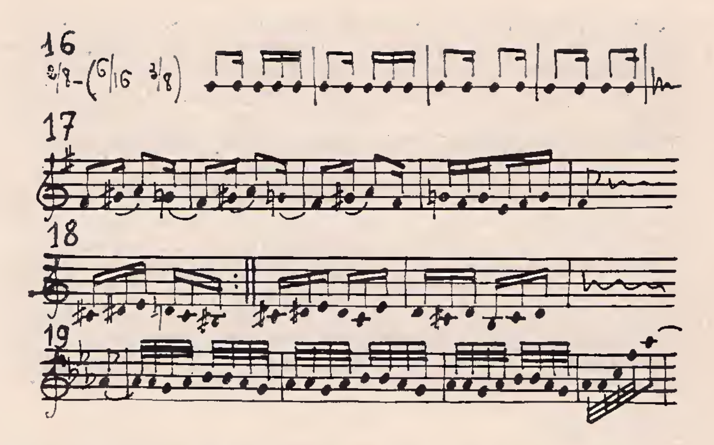
Retour du second thème dans la force de tout l'orchestre, et ramenant en guise de conclusion le premier thème (14) et le chant de la princesse.

Le quatrième mouvement est comme une grandiose récapitulation. Il est le plus touffu et le plus varié. On pourrait presque en dire, comme du dernier mouvement de la *Symphonie Cévenole* de Vincent d'Indy, que c'est l'apothéose du rythme.

L'introduction est de nouveau faite du dialogue entre le Sultan et Shéhérazade. Le thème du premier est modifié rythmiquement, mais présenté par les mêmes instru-

ments qu'au début du premier mouvement; la vocalise de la seconde est plus riche, à doubles et triples cordes. Le Sultan revient à la charge dans un allegro frénétique avec force trilles à tout l'orchestre; et la Sultane répond par une vocalise encore plus ornée que la première. Il faut reconnaître que, malgré ses nombreuses répétitions, le thème de Shéhérazade présente chaque fois un intérêt nouveau. Le musicien l'exploite de mille manières et par lui nous fait penser avec insistance au charme de cette sympathique princesse.





La section suivante débute par un vivo au rythme trépidant donné par l'alto (16).

Un premier thème, issu de celui de Shéhérazade, est confié d'abord à la flûte (17). Il passe ensuite aux violons pendant que le cor s'empare de l'accompagnement rythmique. Il passe enfin à tous les bois et aux violons.

Le rythme demeure seul ensuite. On retrouve un dessin déjà entendu au second mouvement (fin de 11) qui aboutit à la vocalise.

Le second thème de ce mouvement nous est déjà connu; c'est la danse populaire du troisième mouvement (15). Mais le voilà dans la tonalité lumineuse de la majeur et dans une toute autre orchestration. Le basson donne le rythme, tandis que flûtes et clarinettes chantent la mélodie. Survient une brusque modulation en ré bémol. Les clarinettes, les cors et les violoncelles scandent le rythme, pendant que les violons se joignent aux hautbois et à la flûte pour la mélodie.

Le rythme à 6/16 devient régulier, déroulant en mouvement perpétuel un fragment de la vocalise de Shéhérazade (18). A peine l'orchestre l'accompagne-t-il de quelques notes d'un solo de violon, puis de clarinette. Peu à peu elle se développe à tout l'orchestre, pendant que les cuivres y jettent par bribes le début du thème populaire dansant.

Le thème du Sultan s'esquisse avec force aux basses des bois et des cordes, se mêlant à des fragments de celui de la Sultane. Puis le rythme de danse initial de ce quatrième mouvement essaye de se rétablir en même temps que le thème de la danse populaire. Le dessin belliqueux des trombones et des trompettes du second mouvement (12) apparaît aux clarinettes et aux trombones auxquels répond l'écho du cor. Les violons le reprennent pendant que tout l'orchestre frémit du rythme continu de la danse initiale qui se développe en force. Ce développement est coupé par une ferme variante du thème de Shéhérazade (19).

Le thème populaire dansant du troisième mouvement (15) réapparaît en ut, un peu plus calme, car le seul trombone persiste dans l'agitation des doubles et triples croches, agitation contagieuse sans doute, puisque tout l'orchestre la reprend de plus belle.

Le rythme dansant initial revient dans un mouvement plus serré. Mais alors qu'au début nous trouvions ce rythme aux instruments les plus élevés de l'orchestre, cette fois-ci il est confié aux basses des cordes. De temps en temps un trombone lance dans la mêlée un fragment du thème guerrier du second mouvement (12).

Tout cela aboutit à un allegro maestoso solennel où s'affirme sur le rythme balancé du premier mouvement, 6/4, le thème du Sultan, calme et majestueux, aux trombones, tandis que les bois y mêlent le fragment terminal du thème de la princesse marié à quelques notes de celui même du Sultan. Les deux thèmes semblent se fondre l'un

dans l'autre pour ne plus en former qu'un seul. C'est la victoire de la douceur, de la patience et de l'intelligence de Shéhérazade sur les sentiments d'abord hostiles et féroces du Sultan. Les cors et les trompettes reprennent le thème de ce dernier (4) accompagné par des traits chromatiques des bois, ce qui lui donne, avec les nombreux traits de la harpe, une saveur orientale bien particulière.

Le thème guerrier (12), qui reparaît autrement rythmé aux clarinettes et aux trombones, a perdu sa méchanceté belliqueuse. Le thème harmonique du 1er mouvement (6) semble annoncer la fin du beau conte et ramène doucement la vocalise de Shéhérazade aux violons, puis pianissimo aux basses, le thème du sultan adouci et bienveillant. Et s'élevant une dernière fois, la douce voix de la princesse s'évapore parmi les longues tenues de tout l'orchestre dans le calme apaisant de la tonalité de mi majeur.

Conclusion :

Par ses thèmes de caractère tantôt populaire et tantôt oriental (celui de Shéhérazade et ceux qui en sont issus), par la variété infinie avec laquelle cette douce et fluide vocalise est mille fois renouvelée, par la riche palette orchestrale que Rimsky-Korsakow manie en maître, il a réussi à créer une atmosphère irréelle de fantaisie qui nous transporte en imagination vers un orient de mirage, féérique et mystérieux. Et c'est un exemple caractéristique de cette musique russe du XIXe siècle qui a besoin de s'appuyer sur des données extérieures, sur un programme.

BELA BARTOK : QUATRIÈME QUATUOR A CORDES

par A. GABEAUD

Biographies de Bartok :

Zoltan Kodaly, Claude Rostand, Serge Moreux...

Enregistrements :

Intégrales des Quatuors : Phil. A de 01153 à 01155 — VEGA : C 30 A de 29 à 31 — 3e et 4e PHIL. A 01154 — 1er et 4e : VEGA C 30 A 29 (Quatuor Parrenin).

CONSIDERATIONS GENERALES

Le 4e Quatuor à cordes de Béla Bartok fut composé en 1928 et dédié au Quatuor « Pro Arte », qui en donna une première exécution à Liége en 1930. Il vient après le 3e Quatuor (1927), lequel avait obtenu le Grand Prix de Philadelphie pour la musique de chambre; cette œuvre avait aussi donné l'occasion à Bartok d'un voyage aux Etats-Unis. Encouragé par le succès, il écrit en trois mois le 4e *Quatuor*, dont les cinq pièces forment un ensemble cohérent où l'auteur a réalisé tout à fait son désir d'unité; c'est aussi l'avènement de la série des grandes œuvres dans lesquelles le génie du musicien va se manifester avec toute sa puissance.

La forme demeure classique et la coupe particulière des morceaux suit les traditions des pièces de la Sonate; une certaine affinité thématique unit les divers éléments : 1er *mouvement :* forme *sonate à 2 thèmes;* 2e *mouvement : Scherzo;* 3e *mouvement : Phrase-Lied;* 4e *mouvement : Scherzo* (plutôt Lied : ABA'); 5e *mouvement : Rondo à 2 thèmes.* Le 1er et le 5e mouvements correspondent par les thèmes, le 2e et le 4e offrent le même caractère léger, le 3e mouvement lent est le *centre* de ce tryptique à cinq volets.

Bien que souvent polytonale ou atonale, et bourrée de chromatismes, l'œuvre ne s'adonne jamais à un système préconçu : elle offre quelques appuis sur une tonalité déterminée pour chaque morceau malgré l'absence d'armure de clé. Elle n'arrive jamais au dodécaphonisme absolu et conserve la plus grande liberté dans l'emploi des 12 sons chromatiques, avec les frottements, les dissonances nombreuses où nous trouvons la marque de l'époque.

La valeur des thèmes est incontestable : ils se tiennent et ressortent sur leur riche entourage; celui du 3e mouvement est d'une réelle beauté se déployant sur un fond harmonique frissonnant, qui ajoute à son mystère... On retrouve dans le Finale (5e mouvement) et avec un autre caractère, deux motifs issus du 1er mouvement : le Thème du Pont (3) qui devient le principal, et un petit dessin (2) acquerrant une certaine importance, car c'est lui qui conclut.

L'ECRITURE *contrapontique et harmonique,* est poussée dans ses retranchements les plus subtils : canons, en tous sens, imitations, contresujets, développements, jeux de sonorités, attestent une maîtrise absolue de l'écriture et une connaissance parfaite des instruments dont toutes les ressources se trouvent mises en œuvre : doubles cordes, pizzicati, etc.

L'esprit des chants populaires, les rythmes les plus variés et les plus frappants animent cette œuvre d'une grande originalité et d'une vie intense. A l'audition, on est un peu dérouté devant la dérobade de toute affirmation tonale et certaines harmonies très dissonantes, un peu grinçantes parfois, mais on ne tarde pas à s'habituer à cette atmosphère à la fois véhémente et troublée, fond sonore sur lequel courent les thèmes alertes ou rêveurs. Un sentiment très passionné s'en dégage, envoûtant dans la mélopée tout à fait impressionnante du 3e mouvement. Les Scherzi sont admirables de légèreté vaporeuse sur laquelle surgissent de temps en temps des accents vigoureux. Le 1er mouvement et le finale sont très joyeux...

Nous conseillons à nos lecteurs de beaucoup approfondir cette belle œuvre (très bien enregistrée), de porter leur attention sur les thèmes essentielles. Nous sommes sûrs que, après quelques auditions, ils l'aimeront !

ANALYSE

1er Mouvement :

Forme-sonate à 2 thèmes : A) *Exposition* : La tonique *do,* après une Tierce (2e violon) sont seules à indiquer une tonalité (?) qui ne s'affirme ou se rappelle que de temps en temps.

1er *Thème* (1) assez morcelé; les deux premières notes forment une cellule qui servira. Dès la 2e période, entrées en canon : à la seconde mineure : Violoncelle : *mi bémol ré do,* Alto : *mi bécarre ré dièse, do dièse,* 2e Violon : *fa, mi ré* (naturels), 1er Violon : *fa dièse, mi dièse, ré dièse,* le dessin amorcé continue, à chaque partie, et la superposition donne 4 tons différents... Au *violoncelle,* un dessin (mes. 7) (2) reparaîtra dans l'œuvre. Le 3e fragment joue sur la cellule de *seconde* mineure (*mi dièse, fa dièse*) répercutée en canon; le dessin (2) droit et renversé termine le 1er thème. Ce qui précède nous donne déjà une indication des dispositions contrapontiques (ou harmoniques) atonales ou polytonales qui dominent dans l'écriture du quatuor.

Le Pont se dessine dès la mesure 13; on voit au violoncelle le début du dessin (2). Le thème du pont s'énonce au 2e violon (mesures 15 à 16) auquel répond à la quinte, le 1er violon (mes. 17). Ce motif (3) se répète en montant, accompagné par les sauts de 9e (entrés mes. 14) formant une sorte de pédale : *do, ré, do,* en syncopes passant de l'alto au violoncelle. Des secondes grinçantes (mes. 25-26), puis un motif chromatique et son renversement (doublés) mènent au 2e thème. Après une préparation (mes. 30 à 32) ce 2e *thème* commence en réalité mes. 33. Il est double (les 2 violons) (4), très chromatique et d'un rythme fantaisiste. Les gammes de la préparation se croisent à l'alto et au violoncelle (mes. 35-36) et c'est une sorte de danse en accords pesants qui se répondent (mes. 37-39), ramenant la suite du thème (mes. 40, 1er violon). Des secondes répétées vont aboutir à la conclusion sur leur accumulation...

Développement (mesure 49). D'abord rappel de la cellule initiale (1). Des glissandos lui succèdent, puis des battements (mes. 58 à 60) sur lesquels reviendra le motif du pont (3) mesure 60, au violoncelle, répercuté par son renversement à l'alto (mes. 61). Le dialogue se poursuit et le thème se place aux extrémités (1er violon et violoncelle) en triple octave; le développement de ce thème continue (mes. 75 : glissando et trilles), ceux-ci deviennent furieux; le début du dessin (2) essaie de paraître aux basses, toujours interrompu par l'autre... il se morcelle, l'autre prend le dessus et c'est la *Réexposition.* Le 1er thème est précédé du dessin (2), ses compléments ont disparu, sauf les secondes mineures (mes. 100). Le *Pont* revient en canon (mes. 105) à la quinte juste, puis diminuée. En bas, *sol*

dièse (alto avec un *sol bécarre;* 2e violon, *sol dièse* avec un *ré bécarre;* 1er violon, *ré* avec un *la bémol* (modes assez bizarres). Mesure 115 : montée (issue du thème 2). 2e *thème*, sans sa préparation (mes. 119), canon à la fin de la mesure. Duo alto et violoncelle. Accompagnement de mouvements syncopés de quartes, ce qui n'empêche nullement le violoncelle d'aller excursionner vers les bémois; une suite d'accords vigoureux avec des rythmes (issus de 2) amènent la conclusion du 2e thème. Le *Développement terminal* exploite le dessin (2), interrompu par de brefs accords, des montées furieuses se manifestent et le dessin (2) revient en octaves (mes. 153) interrompu encore par des noires appogiaturées, il se refait en imitations (à 2 parties doublées) et une dernière fois pour conclure en *do* malgré les accords dissonants.

2e Mouvement :

Forme *Scherzo,* très vif. *Prestissimo.*

A) *Scherzo.* a) *Thème,* chromatique aux basses, comme un murmure, part de *mi mineur,* repris en canon à la quinte (violons).

b) Petit divertissement aboutissant à des pizzicati (mes. 32), semble conclure mais les « arpeggios » de guitare répondent à contretemps (mes. 34-35), un autre petit divertissement s'étale, toujours très léger, et ramène a') cette fois en strette à l'octave; il se morcelle, une préparation annonce le motif B).

B) (*Trio*). Rythme amusant (3 contre 2), esquisse de tierces diminuées qui se développent, ainsi que le rythme de l'accompagnement qui envahit toutes les parties. Un dessin développé et répété rappelle le motif (3). Des glissandos, des traits (mes. 145), des secondes superposées et en canon; Strette sur le motif (3) puis élimination, enfin le rythme initial et les pizzicati préparent le retour du Scherzo.
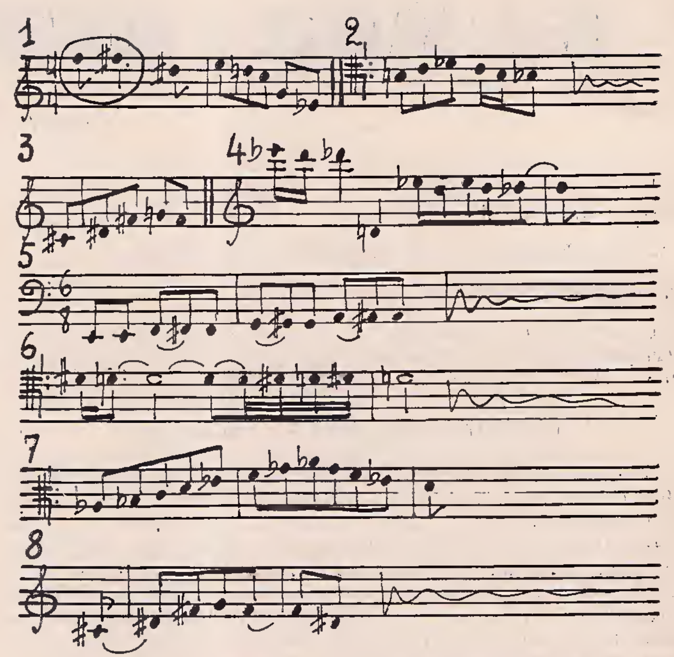
A') *Scherzo* raccourci et traité un peu différemment. Coda avec des glissandos, des trilles, le font volatiliser...

3e Mouvement :

Non troppo lento. Très beau morceau lent. Longue mélodie méditative et rêveuse, en 5 périodes : *Petite Introduction* posant un accord issu de *mi majeur,* avec des notes « ajoutées ». Cet accord et les suivants (pp) forment jusqu'à la 34e mesure, un fond vaporeux sur lequel se déploie une mélodie très libre (6) tenant plutôt de la mélopée, avec des mélismes tournant autour d'un centre mélodique presque fixe. Chacune des trois premières périodes retombe sur une quinte ou une quarte; la tierce conclut en *do.* La quarte commence en haut du violoncelle, pendant que les tenues harmoniques en doubles cordes se fixent au-dessus. Mes. 35 : la quinte est précédée d'un intermède, sur des tenues aboutissant à des secondes pizz., dans l'aigu, un trille, des roulades, comme un chant d'oiseau... Mais la mélodie reprend son essor au 2e violon (Agitato), mes. 42, enveloppée de trilles et de tremolos, et terminée par des vocalises en duo dans l'aigu; le tout retombe sur la tierce *do-mi.* Court arrêt (mes. 55). La conclusion de cette belle phrase est un duo entre le 1er violon et le violoncelle, toujours dans le même esprit de mélopée très libre et capricieuse, avec des harmonies en valeurs égales très calmes. Le violoncelle descend par un mouvement de quarte sur *do,* alors que le 1er violon remonte de *si bémol* à *mi bémol,* petit silence et la Coda ramène les chants d'oiseaux en haut avec, en bas des fragments de vocalises chromatiques. Le tout s'achève sur un accord très bizarre de 7 notes dont la dernière demeure vibrante après les autres.

4e Mouvement :

Allegretto pizzicato. Nouveau *Scherzo,* fait pendant au 2e morceau. Scherzo quant au caractère, léger, mais *forme Lied* (ABA') tout en pizzicati rapides.



A) Guitares se répondant formant un drôle de rythme pour accompagner. Un motif (7) diatonique (alto) partant de *la bémol* (avec un ré bécarre) court, pour se reproduire une quinte plus haut au 2e violon (mes. 20) comme une réponse de fugue (*mi bémol* avec un *la* naturel, mes. 13, puis au violoncelle (mes. 20), partant de *si bémol,* enfin au 1er violon (mes. 27-28) depuis *fa.* Les 4 entrées sont échelonnées en canon à la quinte. Des fragments canoniques forment une strette (mes. 37) à l'octave et la quinte.

B) *Centre* de la pièce : Jeux de sonorités entre le violoncelle et l'alto (3 notes conjointes superposées); de brefs dessins passent dessus, aboutissant à une sorte de battement multiple de secondes (mes. 65) interrompu par des accords FF.

A') *Retour du dessin initial,* doublé, avec de nouveaux entourages : les accords de guitare plus serrés; encore des entrées canoniques (mes. 88); le motif (7) est renversé (mes. 102) s'opposant à lui-même pour terminer.

5e Mouvement :

Allegro molto. Forme *Rondo;* on y retrouve 2 motifs issus du 1er mouvement. Après une *Introduction* faite de grands accords arpégés dont la base donne *fa-do-sol* du ton de *do* (sous-dom., tonique, dominante) et amène un fond rythmique curieux, formé d'une répétition de la quinte (*do-sol*) appogiaturée de façon irrégulière, avec un accent de tierce diminuée. Là-dessus, commence le *Refrain* (8) très gai (mes. 15-16) qui provient du thème (3) de transition du 1er mouvement. Cette phrase est donnée en périodes séparées.

1er *Couplet* (mes. 47), toujours sur des quintes répétées; un nouveau thème fait figure de 2e idée (comme dans un rondo beethovenien). Il est parent du 1er (refrain), mais plus uni, avec de longues tenues.

2e *Refrain* (mes. 80). Le thème (8) est repris en canon avec d'autres harmonies, il se développe, se serre, puis se morcèle (mes. 102), préparant le couplet suivant.

2e *couplet* (mes. 120). Développement, d'abord des accords FF de *la bémol* contrariés par les quintes arpégées du violoncelle et un tout petit dessin de doubles-croches. Après un silence (mes. 148-151), et annoncé par de grands arpèges genre tzigane qui accrochent une double tenue (*sol-la*), un duo s'établit entre le 1er violon et l'alto (mes. 156) rappe-

LE BACCALAURÉAT AU C. A. E. M.

De singuliers bruits courent actuellement sur une prétendue obligation de Baccalauréat au C.A.E.M.

Nous sommes en mesure de préciser qu'absolument rien de semblable n'existe et n'est envisagé, ni ne rentre dans les intentions de la Direction Générale de l'Enseignement du Second Degré.

Aucun des Baccalauréats actuels ne correspond à une formation culturelle et artistique pouvant servir de base à une formation artistique poussée .

De plus, exiger un de ces Baccalauréats équivaudrait à éliminer tout à fait arbitrairement les étudiants des Conservatoires.

On nous répondra que pour entrer au Centre de Préparation fonctionnant au Lycée La Fontaine, le Baccalauréat est exigé. Bien sûr, mais ce Centre a été créé, non pour avoir des bacheliers, mais pour permettre à ceux-ci, montrant des dispositions musicales qui n'ont pu être développées et entretenues plus tôt à cause d'un enseignement général choisi pour des diverses raisons par les familles, de tenter leur chance dans la carrière de la musique. Décision tout à fait équitable en faveur d'une catégorie de jeunes. Pourquoi en prendrait-on une autre, foncièrement injuste celle-là, à l'égard d'une autre catégorie de jeunes méritant tout autant de recevoir une formation de professeurs d'Education Musicale, d'autant que parmi ceux-ci, ils s'en trouvent possédant une culture générale bien supérieure à celle de certains bacheliers.

On pourra parler utilement d'une obligation du Baccalauréat au C.A.E.M. lorsque l'enseignement de la musique sera poursuivi obligatoirement jusqu'aux classes terminales et qu'un Baccalauréat artistique sera créé pour sanctionner toute une scolarité, qu'elle soit poursuivie dans les Etablissements d'enseignement général ou dans les Conservatoires. Ainsi sera achevée d'une façon constructive l'œuvre magnifiquement entreprise par M. R. Loucheur et continuée par M. G. Favre.

De semblables bruits émanent d'une infime minorité agissant pour son propre compte et au sujet de laquelle, pour ne pas être désobligeants, nous nous gardons de dire quoi que ce soit sur sa valeur culturelle et musicale.

Plutôt que de jeter le trouble inutilement, ces gens seraient beaucoup mieux inspirés en s'attaquant au problème du maximum hebdomadaire de service des professeurs d'Education Musicale. Il est vrai que la question ne les touche guère puisqu'ils ne doivent, eux, que 16 heures, alors que leurs collègues, particulièrement les jeunes, en doivent 20.

Nous spécifions également qu'il n'entre en aucune façon dans les intentions de cette même Direction Générale de l'Enseignement du Second Degré de modifier en quoi que ce soit l'actuel C.A.E.M.

L'EDUCATION MUSICALE.

---

lant l'esprit du 3e mouvement. Le violoncelle répond avec un dessin pris au 1er mouvement (2).

Ce dessin (mes. 183) s'expose d'abord en canon couronné de dissonances agressives, il va dans l'aigu, redescend; le thème du rondo essaie de se faire jour (mes. 192) amenant un nouveau développement avec le thème renversé, ce passage est assez long; il finit par imposer la tierce *mi bémol-do*.

(Mes. 238) 3e *Refrain* (et réexposition) presque complet avec des éléments nouveaux, et suivi d'un développement qui prépare le retour du 2e thème.

3e *couplet* (mes. 285). Le dessin du 2e couplet reprend, orienté autrement; il va vers les bémols, en imitations, droit et renversé, complété d'un petit dessin chromatique (mes. 316). La tierce *mi bémol-do* reparaît à l'aigu.

4e *Refrain* (mes. 320) dont le début est développé, suivi d'accords de 7e écartés et FF; un dernier souvenir où le thème (8) se disloque, d'abord réduit à ses 3 notes initiales, sur des basses lentes et graves (mes. 340), il se serre. *Coda* (Più vivo, mes. 365) avec un dernier développement du début du thème (8). Dièses et bémols se mêlent dans des contrepoints habiles sur le dessin (2) qui triomphe malgré un essai de retour du thème principal (mes. 387-388). Il s'affirme dans la force sur la tierce *mi bémol-do* pour conclure « pesamment » avec un accord dissonant écrasant.

REVUE « DISQUES »

Tout en tenant au courant de la production phonographique, cette revue donne, pour chaque œuvre enregistrée, une précieuse documentation.

A condition de passer par nos services, nos lecteurs peuvent bénéficier d'une remise de 15 %, que la Direction de cette revue nous consent très aimablement, sur le tarif de son abonnement fixé à NF. 35.

PRINCIPES DE PROGRESSION POUR ABORDER LA POLYPHONIE

Compte rendu de CLAUDE GIROU

Cette séance était consacrée à un exposé de M. Jacques Chailley, directeur de l'Institut de Musicologie, appliquant au problème énoncé les principes et méthodes déjà définis pour l'étude du problème mélodique (*Education Musicale* de février).

Comment se présenterait une méthode « historique » d'étude de la polyphonie ? On devrait y tenir compte d'une découverte très importante de la musicologie moderne : contrairement à une opinion assez répandue, la polyphonie est un phénomène naturel et non un fait de civilisation. La confusion vient de ce que les historiens ont longtemps travaillé sur les seuls textes rédigés, alors que la polyphonie, sauf dans les cas de civilisation très avancés, n'est jamais écrite.

Les caractères principaux de la polyphonie primitive sont l'attention presque exclusivement portée au déroulement propre de chaque voix, et, par conséquent, l'ignorance totale de toute notion d'ordre harmonique. Il s'agit de la conjonction de deux voix mélodiques qui se rejoignent épisodiquement sur des consonances.

Il faudrait donc, en vertu du principe général qui guide nos recherches, tenir compte de ces faits et aussi de la façon dont s'est développé le sentiment polyphonique au cours des temps, particulièrement dans notre civilisation.

Dans cette pédagogie, la notion d'accord devrait faire place pendant assez longtemps à celle de « points de repère de consonance » entre deux ou plusieurs lignes mélodiques. On devrait faire appel à l'improvisation enfantine, et n'atteindre que très progressivement le stade de la musique écrite, après être passé par les différents moments de la polyphonie primitive.

En ce qui concerne les « points de repère de consonance » rappelons que les premiers « rendez-vous » ont eu lieu sur l'unisson ou sur l'octave, ensuite sur la quinte ou la quarte, ensuite seulement sur la tierce, liée ou non à la quinte (accord parfait). Contrairement à ce qui se passe dans la monodie non accompagnée, la tierce majeure a ici prédominance sur la tierce mineure, car il s'agit d'une superposition directe d'harmoniques, et non du cycle des quintes (1).

On doit donc très tôt pouvoir aborder la polyphonie, à condition de se débarrasser résolument de la notion d'harmonie classique et de la hantise des « fautes » au sens où l'entendent les traités classiques, car ceux-ci correspondent à un stade d'évolution ultérieur. Il sera facile plus tard d'éviter ces « fautes » quand l'enfant en sera parvenu au point correspondant, mais on travaillera alors sur une matière existante, au lieu de dresser des barrières avant d'avoir rien construit d'autre. C'est ainsi que l'histoire a procédé, il faut savoir écouter ses leçons.

Avec de très jeunes enfants, il doit être facile de tirer parti des procédés de polyphonie que l'on rencontre, sans notation ni écriture, dans les sociétés les plus primitives :

1° Le TUILAGE : deux groupes, dont l'un « embraye » sur une consonance avant la fin du chant de l'autre.

M. Chailley raconte qu'il a entendu deux fillettes de 8 ans environ improviser spontanément selon ce procédé, en jouant à la balle, de la manière suivante (ex 1), et observe qu'il s'agit : pour la 1re d'un chant connu, dont elle admet implicitement l'adaptation à l'improvisation de sa partenaire; pour la 2e, d'un refrain très simple, toujours le même, s'adaptant par consonance d'unisson à la fin de la phrase du chant connu.

Quand *Au clair de la lune* est arrivé à la 3e phrase (*je n'ai plus de feu*), où la finale est *ré* et non plus *sol*, la 2e fillette n'a pas modifié son refrain et a continué sur *sol*. C'est le 1er stade, celui où le réflexe de la répétition identique a la primauté sur le besoin d'adaptation. Au second stade, pense M. Chailley, on aurait pu, à cet endroit, obtenir *ré mi ré* au lieu de *sol la sol*, mais cela eut représenté un gros progrès et un effort supplémentaire, car la deuxième fillette eût alors dû suivre mentalement la mélodie de la première avec une grande attention. Ce 2e stade ne peut donc être abordé que plus tard.

2° Le BOURDON, sous toutes ses formes, et toujours selon les mêmes principes de consonance au départ. Par exemple, sur le même *Au clair de la lune*, on peut obtenir, selon le principe de l' « ison » byzantin, notre ex. II.

Mais certaines conditions sont nécessaires. Le bourdon doit, au début du moins, former à lui seul une cellule mélodique très simple, conjointe, si possible de peu de notes et d'ambitus très réduit, susceptible d'être retenue, à un mouvement accéléré, sans effort de mémoire (conditions réunies dans l'exemple cité). En outre, la longueur des tenues ne doit pas être excessive, sans quoi l'enfant perd le souvenir de « sa » mélodie ». L'exemple donné est facile si *Au clair de la lune* est chanté vite, il devient difficile dans un mouvement lent.

3° Le CONTREPOINT OBSTINE, contrepoint d'une cellule mélodique indépendante, toujours la même et qui doit également être facile d'intonation et de mémoire, de faible ambitus, et surtout ne subir en cours de route aucune modification. Ces modifications entraînent des difficultés d'autant plus grandes qu'elles sont insignifiantes aux yeux de l' « harmonisateur » (défaut très fréquent dans des harmonisations où le musicien a modifié un détail pour éviter une faute d'harmonie ou améliorer un détail d'écriture).

Un des assistants propose la phrase III comme exemple à harmoniser selon ce principe. On lui adapte le contrechant IV, le répétant sur toute l'étendue de la chanson.

4° D'autres formules de polyphonie inspirées de l'exemple primitif restent possibles. Il semble qu'après les précédentes, on puisse aborder directement le stade du DECHANT écrit ou improvisé tel qu'il apparaît au Moyen-Age.

Les principes à respecter seraient les suivants, toujours à l'exclusion des préjugés d'harmonie classique, encore prématurés :

1° mélodie principale connue à l'avance, formant la première voix.

2° contrepoint improvisé ou appris, mais conçu de ma-

(1) Pour la justification et l'explication de ces principes, voir J. Chailley *Traité Historique d'Analyse Musicale*, éd. Leduc, et *Formation et Transformations du Langage Musical*, C.D.U.

nière exclusivement mélodique, sans se préoccuper au début des « règles d'harmonie » qui seront expliquées et prises en considération seulement dans un stade plus avancé.

3° Ce contrepoint sera fait de la façon suivante :

a) prendre le départ sur une consonance parfaite : au début unisson ou octave, plus tard seulement quinte (préférable à quarte). La tierce ne sera employée qu'avec précaution, en principe au 3[e] stade, à moins d'enfants déjà très perméables à la musique couramment entendue.

b) rejoindre à la fin le même ordre de consonance qu'au début.

c) jalonner la mélodie à accompagner de points de repère (notes importantes d'appui) où on prendra cet appui soit sur la consonance parfaite, soit même, si le point d'appui n'est pas conclusif, sur la consonance imparfaite, c'est-à-dire sur celle du stade suivant.

d) réunir les points de repère par la mélodie la plus simple et la plus cohérente possible, en évitant les changements de tessiture (ne pas dépasser un ambitus de quinte ou même de quarte). Le seul critère est que cette 2[e] voix doit être aussi agréable à chanter et aussi facile à retenir qu'une voix principale. Tant pis au début s'il y a des « fautes d'harmonie » : on y reviendra plus tard pour apprendre aux enfants à les sentir et à les éviter.

Un exercice est alors improvisé sur la phrase III déjà proposée. On obtient ce qui suit, pour le stade primitif (consonance parfaite = octave, imparfaite = quinte ou quarte) :

1° Consonances parfaites en A, c'est-à-dire octave ou unisson.

2° En B, consonance parfaite ou imparfaite. La tessiture ne permet ici que la consonance imparfaite, c'est-à-dire la quinte *Mi*.

3° Elaborer, sans dépasser l'ambitus de quinte, une ligne mélodique de *do* à *mi*, puis de *do* à *la*. On propose (V). La polyphonie est essayée et reconnue satisfaisante à l'échelon enfantin, malgré les « fautes d'harmonie » décelées par les professeurs, et qui ne doivent pas les arrêter à ce stade.

Essai d'une 3[e] voix, représentant le stade suivant, c'est-à-dire que sont considérées comme parfaites octave et quinte (pour les points A), comme imparfaites tierces et sixtes (pour les points B). D'où, avec le souci de compléter au départ les octaves par les quintes, la 3[e] voix ci-après (VI).
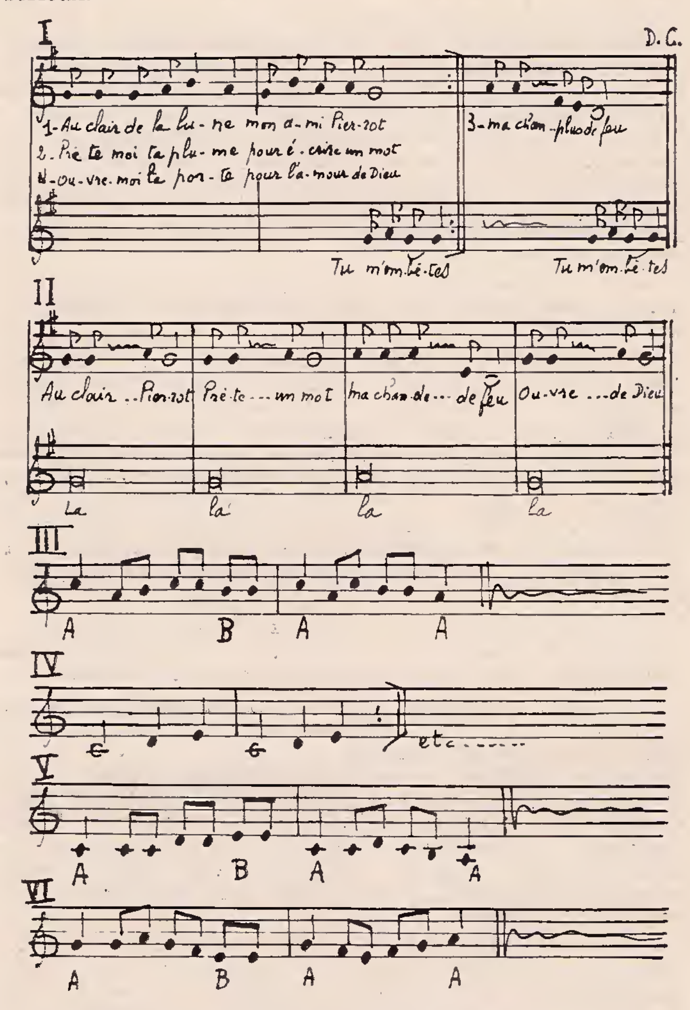
Lorsque les enfants seront habitués à une polyphonie de ce genre, il deviendra facile d'aborder les chants à 2 ou 3 voix, cette fois écrits dans le style « correct » des traités d'harmonie, qu'on leur propose habituellement comme exercice de début, et qui cesseront dès lors de présenter les difficultés couramment constatées.

La méthode tenant compte de tout ceci reste à établir, et il serait certainement d'un vif intérêt de tenter des expériences dans ce sens. Rien, à notre connaissance n'ayant encore été entrepris, la discussion habituelle fut d'autant plus courte que les remarques sur le principe d'une telle recherche avaient déjà été formulées lors de la séance de janvier (2).

Plusieurs signalèrent le cas des élèves « détonnant » une quarte au-dessous de la note souhaitable, ce qui est paradoxalement encourageant, car cela démontre que l'instinct des enfants est conforme au processus historique : le premier organum, celui du pseudo-Hucbald, n'est autre en effet que la codification de cet instinct du chant parallèle à la quarte. Il devrait être possible également d'utiliser cet instinct au lieu de le combattre.

Il reste à savoir si le « besoin d'accord parfait avec tierce » invoqué par d'autres comme argument à charge est bien profondément ancré chez les enfants, quelle est la signification exacte du goût pour l'accompagnement à la tierce ou à la sixte, l'importance des influences extra-scolaires, etc.

Une fois encore, seules les expériences dont chacun voudra bien se charger, nous apporteront des enseignements sérieux.



(2) Voir *l'Education Musicale* de février 1960.

NOTES SUR LA PASSACAILLE

par E. BORREL

Voici comment les chorégraphes — aussi bien le *Dictionnaire de Trévoux* que celui de Desrat (1895 — définissent la Passacaille : c'est une danse solennelle et imposante, exécutée par une personne seule, généralement un cavalier. (La Passacaille du *Deuxième Ordre* de Couperin, sur un thème de notes pointées, — à cette époque symboles de la majesté, — porte la mention : *Noblement et marqué*). Venue d'Espagne, elle s'est rapidement implantée au théâtre; elle a été très en vogue en Italie et en France, particulièrement à Versailles au XVII[e] siècle et au commencement du XVIII[e].

Les musiciens se sont naturellement emparés de cette danse; deux textes montreront comment les théoriciens la considèrent :

1° *Dictionnaire de S. de Brossard* (1702) « C'est proprement une *Ciacona*, toute la différence est que le *mouvement* en est ordinairement plus *grave* que celuy de la *Chacone*, le chant plus tendre (= expressif) et les expressions *moins vives*, c'est pour cela que les *Passacailles* sont presque toujours travaillées sur les *Modes mineurs*. — Ciacona veut dire Chacone. C'est un chant construit sur une basse obligée de quatre mesures, pour l'ordinaire en triple noire (= 3/4), et qui se repette autant de fois que la *Chacone* a de *Couplets* ou de *Variations*, c'est-à-dire de chants différens composez sur les Nottes de cette Basse. »

2° *Dictionnaire de J.-J. Rousseau* (1767). *Passacaille* : « Espèce de chacone dont le chant est plus tendre et le mouvement plus lent que celui des chacones ordinaires. »

On notera la parenté avouée de la Passacaille et de la Chacone, qui, faisant partie des « danses savantes » équivaut à ce qu'est un Concerto en musique. Il n'y a pas de frontière nettement tracée entre les deux genres, et on rencontre parfois l'intitulé *Chacone* OU *Passacaille* (par exemple dans les pièces de violes de Fr. Couperin (1728). Pourtant il ne semble pas que les contemporains usaient indifféremment des deux termes : il y avait dans leur emploi une nuance qui nous échappe, due peut-être à une particularité chorégraphique.

Des textes précédents et d'autres semblables, on peut dégager la structure idéale d'une passacaille-type : danse assez lente, à trois temps, commençant au premier ou deuxième temps de la mesure, en forme de variations sur un thème de quatre ou huit mesures placé à la basse (rarement à une des parties supérieures) et se terminant toujours par une cadence parfaite au ton principal; c'est l'élément essentiel de la passacaille; or il arrive parfois qu'il disparaît complètement, il ne reste alors comme caractéristique de cette danse que la pulsation des cadences parfaites de quatre en quatre (ou de huit en huit) mesures, qui paraît être le moteur rythmique de cettte forme.

La définition de Brossard a soin de noter : « On passe souvent dans cette sorte de Pièces du *Mode majeur* au *Mode mineur* ». Ces derniers mots expriment la préoccupation constante des compositeurs de passacailles : comme il est de règle que la basse obstinée reste sur la même tonique, on est exposé aux inconvénients de la monotonie (dans le sens étymologique du mot). Le changement de mode est un palliatif : dans les pièces très longues, — certaines d'entre elles comptent plusieurs centaines de mesures, — on se permet de véritables modulations à des tons voisins (dominante, relatif majeur ou mineur).

Un autre procédé ingénieux pour échapper à l'uniformité tonale consiste dans le chromatisme, dont l'emploi coïncide avec la vogue de la passacaille (XVII[e]-XVIII[e] siècles). Voici par exemple comment opère Louis Couperin dans sa Passacaille en sol mineur, excellent spécimen du genre : pour varier son thème de basse, composé de quatre blanches pointées (sol, fa, mi bémol, ré) il introduit les demitons intermédiaires (qui modifient sa physionomie : sol, fa dièse, fa bécarre, mi bécarre, mi bémol, ré et permettent l'emploi d'harmonies modulantes). Naturellement l'utilisation de valeurs de plus en plus brèves, pratique courante des auteurs de variations, n'est pas negligée : par exemple dans la passacaille de Krieger (1676), les premières variations ne comportent que des maximes, des rondes et des blanches : les noires apparaissent à la quatorzième variation, les croches à la trente-neuvième; la quarante-cinquième et dernière ramène à la basse le thème triomphant.

Cette danse, dont le nom espagnol (passe-rue) est dû probablement à la procession au cours de laquelle, pendant la Semaine Sainte, on transportait le *Corpus Christi* de logis en logis en traversant la rue, ne se présente musicalement aux environs de 1600 que sous la forme de schémas étriqués, susceptibles de variations; ce n'est guère qu'en 1637 qu'on en trouve des spécimens artistiques sous la plume du grand Frescobaldi, dans les *Toccate d'Intavolatura di cembalo ed organo, partite di diversi arie, correnti, balletti, ciacone, passacagli.* On n'est pas peu étonné de voir que le signe de mesure pour la passacaille est indifféremment 3/2 ou 6/4 (= 3 blanches). On y trouve *Cento Partite sopra Passacagli* (100 variations sur les passacailles) qu'on peut jouer séparément; autrement dit, imbriquée entre des Courantes, des Ballets, des Aria, etc., la forme n'est pas encore fixée. Elle demeurera longtemps incertaine : plus d'un siècle après, on rencontre chez l'Espagnol Cabanilles les mêmes hésitations, le même aspect archaïque : emploi des modes du plain-chant, brièveté des pièces (parfois à quatre temps). Toutefois la plupart des passacailles se conforment au modèle tracé plus haut : pour suivre la trajectoire parcourue par cette danse, il suffit d'examiner chronologiquement les œuvres, au total assez peu nombreuses (surtout par rapport à la multitude d'Allemandes, de Sarabandes, etc., qui nous restent).

La littérature du luth offre, à la fin du XVII[e] siècle, deux spécimens intéressants de passacailles, l'un de Biber, l'autre de Georg Muffat. Ce dernier se retrouve dans son *Armonico tributo* (1682), comme dernier morceau de la Sonate V pour 2 violons, 2 altos et basse continue.

Dans sa passacaille en ré mineur Buxtehude se sert de mouvements syncopés pour harmoniser son thème de 4 mesures; il module hardiment : 6 variations en ré mineur, 7 en Fa majeur, 6 en la mineur, 7 en ré mineur, finissant sur l'éclatant accord de Ré majeur.

Après la passacaille de clavier voici celle d'orchestre avec le *Persée* de Lully (1682), assez courte et qui introduit la scène suivante; elle n'apporte rien de nouveau au point de vue morphologique, au lieu que les suivantes témoignent d'une conception nouvelle de la passacaille dans l'architecture d'un opéra : elles sont très instructives dans le détail de leur réalisation. Dans *Armide* (février 1686) le thème de basse se compose d'une incise descendante (sol, fa, mi bémol, ré) et d'une ascendante (sol, la, si bémol do, ré), chacune de 4 mesures, susceptibles de chromatisme, ce qui fournit beaucoup de ressources pour un long développement. Quand la danse proprement dite est terminée, le thème de basse continue et domine toute la suite en se faisant entendre d'abord sous un soliste « Un Amant infortuné », puis sous un chœur à 4 voix; ensuite reprise de la partie orchestrale, de la deuxième incise, du récit de l' « Amant infortuné », le tout sur le thème de basse, ce qui constitue une scène très longue, célèbre et fort appréciée au XVII[e] siècle. Elle est peut-être dépassée par la passacaille d'*Acis et Galathée* (septembre 1686); comme la pré-

cédente, elle commence par « la passacaille des instruments » (= d'orchestre) à 5 parties harmoniques, se réduisant parfois aux trois parties supérieures, avec la mention *doux*. Comme dans *Armide* le thème de basse commande toute la composition jusqu'à la fin. Après la partie orchestrale il continue seul pour soutenir le récit d'une Naïade, puis un chœur à 4 voix : « Sous ses loix », suivi d'un duo de flûtes et de Naïades. Lully complète l'incise descendante de son thème par une incise ascendante : après cette addition le chœur reprend. Toujours sur l'inflexible basse se font entendre un duo de flûtes, une Naïade, « la Passacaille des Instrumens » et, pour finir, le chœur « Sous ses loix ». Ces deux œuvres monumentales présentent la particularité d'être dansées *et chantées*, — souvenir de leur origine ?

Avec le *Deuxième livre de Clavecin* de Lebègue (1687 ?) on retrouve la passacaille pour clavier : celle en sol min. attire l'attention par sa structure (V. à ce sujet N. Dufourcq, *Nicolas Lebègue*, p. 85). On l'analysera plus facilement si on la compare à sa sœur jumelle la Chaconne, par exemple chez Chambonnières (1670) où l'influence du rondeau se révèle immédiatement, — premier spécimen de ces pénétrations dont on verra ultérieurement un autre aspect.

Dans son *Premier Livre d'Orgue* (1688) A. Raison écrit pour le second *Christe* un « Trio en Passacaille », miniature en 27 mesures seulement, qui a pour pendant, — également pour un autre *Chrsite*, — un « Trio en Chaconne » de 37 mesures, ne comprenant que des noires et des croches : la majestueuse danse théâtrale s'est muée en pieux verset d'orgue ! C'est à A. Raison qu'est dû le thème de la célèbre Passacaille de J.-S. Bach (sur laquelle il n' y a pas lieu d'insister ici, puisqu'elle est l'objet d'une présentation séparée). Le claveciniste J.-H. d'Anglebert a écrit pour son instrument une passacaille très libre, comprenant une quinzaine de variations dont chacune doit être répétée (1689).

En 1690 Georg Muffat publie dans son *Apparatus musico-organisticus* une passacaille : il récidive dans son *Florilegium secundum* (1698) avec une passacaille en la min. de construction libre; elle module en Ut majeur et doit être reprise au commencement; elle est instrumentée pour violon, viola, violetta, quinta parte et violone. Ecrivant lui aussi pour le quintette à cordes J.-G. Fischer insère dans son *Journal du Printems consistant en airs et ballets à 5 parties et les trompettes à plaisir* (= ad libitum !) — 1695) deux passacailles où il oppose des trios de solistes aux tutti du quintette d'orchestre. La passacaille en Fa maj. de son *Zodiaque Musical* (1698) porte la mention *Adagio*, très rare : la tradition du mouvement de cette danse commence-t-elle à être oubliée ? Dans son *Concentus musico-instrumentalis* Fux édite une passacaille bâtie sur un thème de 8 mesures en sol min., plus régulière que celle de J. K. Kerll, trop développée comme beaucoup d'œuvres de cet auteur, encombrée de triples croches, de notes pointées, de chromatisme, etc.

Chez Fr. Couperin on retrouve l'amalgame du rondeau et de la passacaille en même temps qu'une grande liberté d'allures : le mot rondeau désigne le thème de huit mesures servant de refrain; on a ainsi pour la passacaille en rondeau de 1716 (2e livre) : rondeau, 1er couplet (de 8 mesures), rondeau, 2e couplet (de 14 mesures), rondeau, 3e couplet (de 16 mesures); on voit que les couplets admettent un nombre quelconque de mesures. En outre ce maître use de changements de mouvement : il note par exemple : *Vif et marqué, Vivement et fort*.

Hændel mesure à quatre temps sa passacaille pour clavecin (1720) en rythme pointé sur un thème de 4 mesures, étayé par de solides cadences parfaites, et qui a déjà l'allure de variations de Mozart avec les dessins mélodiques qui alternent bien sagement aux deux mains. Dans les *VII Sonates en trio pour deux violons ou flûtes allemandes et Basse continue*, on rencontre deux passacailles très classiques.

Mais voici du nouveau avec la passacaille d'*Iphigénie en Aulide* (1774) : ici il n'est plus question de thème de basse; tout au plus pourrait-on rencontrer la puissante pulsation des cadences parfaites toutes les 8 mesures; or, elle ne tarde pas à se présenter toutes les six mesures pour aboutir à un point d'orgue, premier d'une série de trois. Après 115 mesures d'exposition une gavotte s'imbrique dans la passacaille (tout comme chez Frescobaldi ou Cabanilles) qui se termine par une réexposition abrégée et une coda brillante de 73 mesures. Tout ceci, quoique inhabituel, n'est pas surprenant : avec les grandes œuvres de Lully, les danses théâtrales se développèrent beaucoup, et dans un sens pas toujours orthodoxe. Par exemple la Chaconne des *Indes Galantes* de Rameau (1735) donne pas mal d'accrocs à la règle du thème obstiné : aussi après l'épisode des trompettes, il a fallu adopter un nouveau thème pour renouveler l'intérêt. D'autre part l'influence grandissante du bithématisme, qui s'exerce sur l'Ouverture, conduit à donner une place d'honneur au ton de la dominante, ce qui est contraire à la tradition. (Cf. aussi avec les pièces des Maîtres de Ballet de Stuttgard, D.D.T. vol. 43-44, *La Mort d'Hercule* par Rudolph, etc.). De sorte que la passacaille d'*Iphigénie en Aulide* doit être considérée comme présentant maints caractères morphologiques aberrants. D'ailleurs le genre de la Passacaille va disparaître. Il ne faudra pas moins que le mouvement général de curiosité qui pousse le monde musical à s'intéresser à la « musique ancienne », sous l'égide de maîtres comme V. d'Indy et Brahms, pour que les auteurs aient connaissance des richesses contenues dans les vieux papiers. Parmi les formes surannées remises en honneur figure la Passacaille (ou la Chaconne) traitée par des auteurs tels que Brahms (4e *Symphonie*, finale, 1885), César Franck (2e *Choral pour orgue*, 1890), von Webern (*Passacaille pour orchestre*, 1908), Ravel (*Trio*, 1914), Alban Berg (*Wozzeck*, 4e scène du 1er acte, 1925), Franck Martin (*Passacaille pour orgue*, 1944), Dutilleux (*Symphonie*, 1951), Bentzon N.-V. (*Passacaille pour piano*), J. Chailley (*La Dame à la Licorne*), J. Conze (*Passacaille du 8e ton pour orgue*).

On voit par ces quelques notes que le sujet traité ici comporte maintes difficultés, à commencer par la distinction — subtile — entre la Passacaille et la Chaconne; pour l'établir, la collaboration d'un chorégraphe bien au courant des danses anciennes serait utile. D'autre part, on ne connaît qu'un nombre très restreint de passacailles : il y a lieu de rechercher et de signaler toutes celles qui se cachent encore dans les livres de luth, de clavecin, d'orgue, les recueils de sonates, etc.; quand on aura réuni une documentation à peu près complète, on pourra émettre des hypothèses plausibles sur l'évolution du genre. (Noter à ce propos que dans son dictionnaire *Tonkunst-Lexicon* (1955), Moser annonce, à l'article *Passacaille* que J. Conze est l'auteur d'une *Geschichte der Passacaglia inédite*...) Il y a lieu aussi de dépister les passacailles espagnoles et italiennes : les travailleurs ont encore de quoi s'occuper !

Bibliographie :

Par auteurs : les œuvres complètes, les livres de luth, de clavecin, d'orgue, les recueils de sonates, etc.

Les collections de textes : notamment les *Denkmäler deutscher Tonkunst* (D.D.T.), les Monuments de l'art allemand; leur seconde série : *Tonkunst in Bayern* (l'Art en Bavière), les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* (les Monuments de l'Art en Autriche). Dans les grandes bibliothèques, leur contenu se trouve sur les fiches au nom d'auteur.

A. Machabey, *Les origines de la Chaconne et de la Passacaille*, Revue de Musicologie, nos 77-78, 1946.

V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, v. à *Variation*.

A. Bertelin, *Traité de composition musicale*, v. à *Variation*.

G. Desrat, *Dictionnaire de la Danse* (1895).

LA PASSACAILLE EN UT MINEUR

DE J. S. BACH

par Mlle DE LA SALLE

Titulaire du Grand Orgue
de l'Eglise Saint-Louis, à Fontainebleau

L'on sait que la première édition des œuvres de Bach, publiée par Peters, commença à paraître en 1844 à Leipzig, dirigée par Griepenkerl. La Passacaille (le titre exact est : *Passacaglia*, suivie d'un *Thema fugatum*) parut dans le premier livre de l'édition Peters, où elle figure toujours avec les 6 Sonates en trio. La Bachgesellschaft publia la seconde édition à partir de 1850 et, tout en citant de nombreuses copies, s'inspira, pour la Passacaille, de la même source que Peters, à savoir : une copie qui, à cette époque, appartenait encore au Kappelmeister Guhr, de Francfort, et fut considérée comme le meilleur document authentique.

Nous ne parlerons pas, dans la présente étude, de la *forme* passacaille, le sujet étant par ailleurs magistralement traité dans ce même numéro par E. Borrel.

Quant à la destination de l'œuvre, elle est sujette à controverse : les uns pensent avec Schweitzer qu'elle fut conçue pour clavecin à pédales; d'autres, comme Widor, affirment qu'elle le fut pour l'orgue. A l'appui des arguments des premiers, on peut citer les problèmes de registration soulevés par les variations X à XVI (et qui sont loin d'être résolus par les organistes...); ainsi que l'attaque de la Fugue sur le dernier accord de la Passacaille, qui semble bien ressortir au domaine du clavecin. — Aux seconds, la « lettre » ne suffit pas : c'est l'esprit de l'œuvre tout entière qui réclame la grandeur, la majesté et la variété de timbres de l'instrument à tuyaux. Cependant, le Prélude en Mi bémol, d'après le cliché à graver et les indications *piano* et *forte* (qui manquent à la Passacaille...) fut bien, aussi, écrit pour le clavecin... Et là également, comment ne pas réclamer la puissance de l'orgue ? — D'ailleurs, pour clore le débat, n'est-il pas vraisemblable que, selon la coutume de l'époque, Bach devait jouer pareilles œuvres indifféremment sur l'un ou l'autre instrument ? Et comme le clavecin à pédalier n'existe plus... la querelle n'offre plus, à vrai dire, aucune portée pratique !

ANALYSE

En ce qui concerne le thème lui-même, la phrase est formée de deux incises d'allure symétrique : la première allant de la tonique à la dominante sur un schème qui n'est pas sans faire penser au *timbre* initial fréquent dans l'intonation du 1er mode grégorien : ré, la, si bémol, la, le point culminant de la mélodie étant le même. La seconde partie de la phrase revient à la tonique d'Ut mineur.

Il ne sera peut-être pas sans intérêt de rappeler qu'utilisé déjà par d'autres musiciens comme il était d'usage courant à l'époque, le thème de la Passacaille le fut, dans sa première partie, par l'organiste français, André Raison (1650-1720), dans sa « Messe du 2e ton », pour orgue, en un « *Christe*, Trio en passacaille ».

La Passacaille comporte l'énoncé du thème et 20 Variations.

Après l'exposé du thème seul à la pédale (fonds doux de 8 et de 16 pieds) (1), suivent dix premières Variations dans lesquelles le thème est constamment confié à la *basse*. La

VARIATION I : se présente comme un dessin syncopé se répétant à chaque troisième temps selon une progression expressive qui épouse le profil du thème, montant d'abord, puis descendant avec lui. La

VARIATION II : au contraire, continuant ce même rythme obstiné, prolonge dès l'abord cette descente pour finir tout à fait dans le grave. Considérée comme une sorte d'écho faisant immédiatement suite à la première disposition, on garde en général pour cette deuxième variation les mêmes fonds très doux au Récit; par exemple un Bourdon soulignant, par la chute de la sonorité dans le grave, l'effet de dépression. La

VARIATION III : amorce, au contraire, en croches, un contrepoint très mélodique qu'on peut confier à des fonds plus consistants, au clavier de Grand Orgue, par exemple, où dominera le timbre de la Flûte.

VARIATION IV : Un dessin de doubles croches donne un commencement de mouvement à l'allure générale. On renforcera de 4 pieds doux l'incisif du dessin.

VARIATION V : Le même dessin, mais privé de sa croche initiale et souvent marqué d'une octave, imprime une plus grande légèreté au thème. Adopté par la pédale, ce rythme la coupe de nombreux silences. On pourra donc remonter à un clavier plus doux, le Positif, en gardant les mêmes jeux. La

VARIATION VI : au contraire, où le thème revient à la pédale en valeurs longues, demande plus de « corps », avec son dessin ascendant en degrés conjoints. On redescendra au Grand Orgue avec fonds moyens de 8 pieds. La

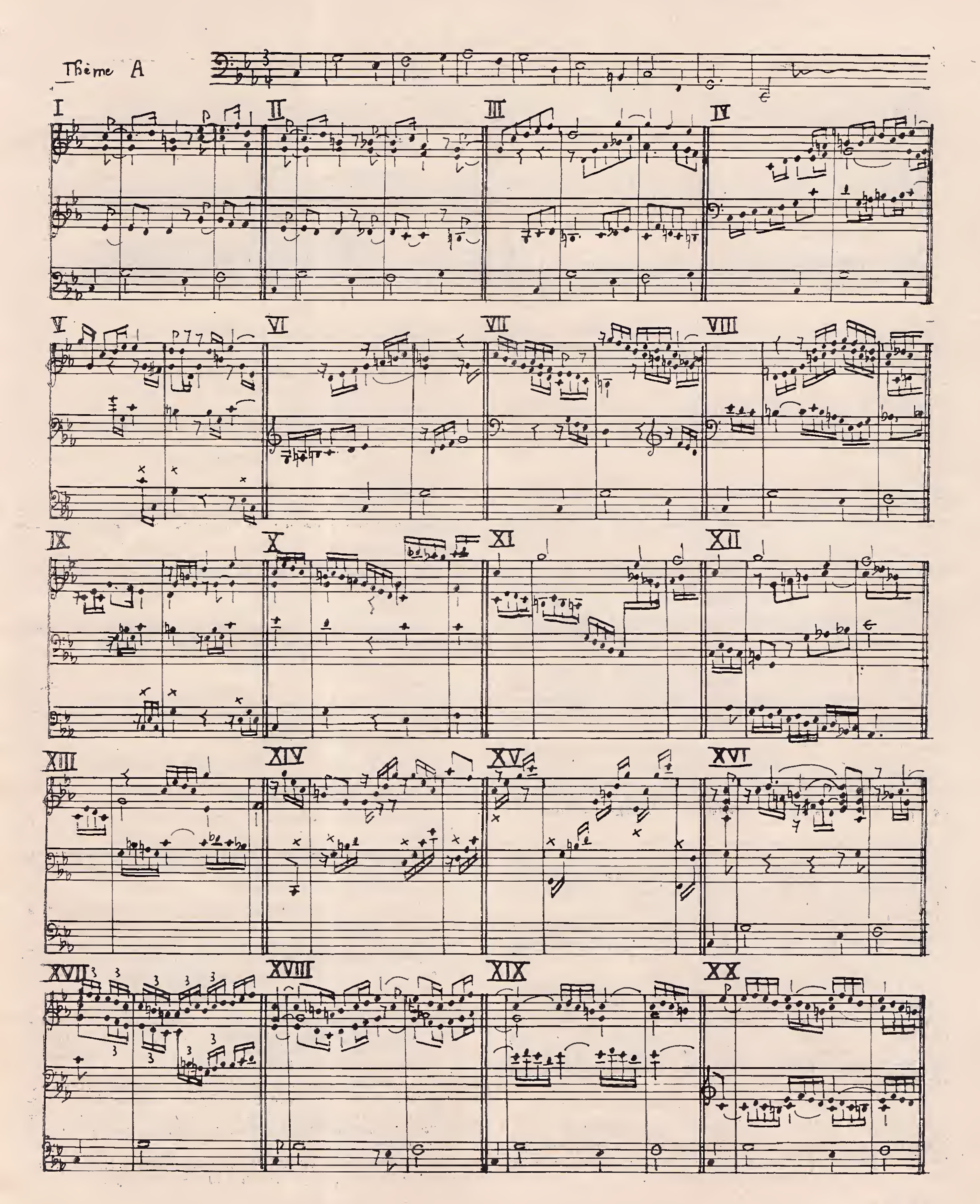
VARIATION VII : continue ce rythme, mais le prolonge sur deux temps avec un mouvement *descendant*. La dernière gamme, énoncée par le ténor, annonce la
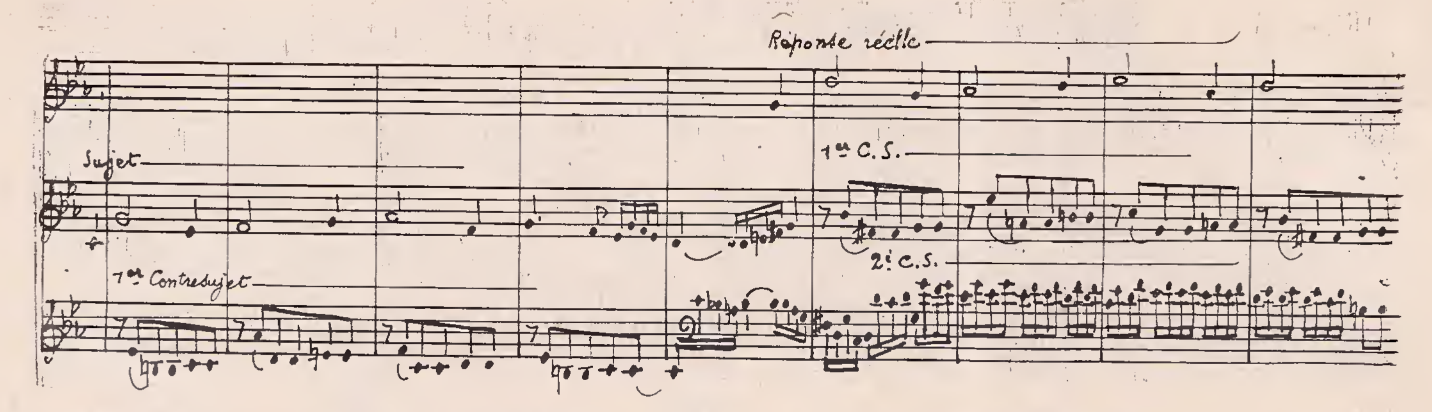
VARIATION VIII : qui combine, à elle seule, les éléments des VIe et VIIe variations. — L'ensemble de ces 3 Variations représente une progression sonore qu'on peut traduire par l'adjonction : à la VIIe, des 4 pieds (y compris le Prestant), puis, à la VIIIe, des 2 pieds et de quelques Mixtures (Nazards, Fournitures). La

VARIATION IX : en gardant le plan du thème à la pédale (cette fois en dessin allégé reproduit au manuel), est déjà un palier vers l'apaisement qui se produira de la Xe à la XVIe Variation. — On peut donc, en gardant tout de même une regsitration colorée, remonter au Positif. A la

VARIATION X : en raison de l'écriture très spéciale de celle-ci, la registration reçoit des interprétations diverses ; Ou bien l'on considère cette variation comme une continuation du *decrescendo* amorcé à la précédente et l'on peut exposer la mélodie du soprano, toute en degrés conjoints, sur une Flûte solo accompagnée discrètement par les accords de la main gauche et de la pédale. — Ou bien, au contraire, l'on regarde lesdits accords comme de pesantes colonnes : auquel cas, l'ampleur sonore est évidemment nécessaire. De toute façon, l'écriture indiquerait plutôt deux claviers. — Cependant, la mélodie du soprano est visiblement continuée par l'alto sur la première note de la Variation suivante, la

VARIATION XI : qui, elle, a bien le caractère d'un solo exprimant le thème au *soprano*. Ce dernier sonne particulièrement bien si on le confie au Hautbois, accompagné par le timbre flûté qu'on a pu utiliser au soprano de la précédente Variation. A la


Thème A
I
II
III
IV
V
VI
VII
VIII
IX
X
XI
XII
XIII
XIV
XV
XVI
XVII
XVIII
XIX
XX



VARIATION XII : la pédale refait son apparition; mais elle ne fait que prendre sa part du contrepoint accompagnant le thème confié encore au *soprano.* Elle se tait de nouveau à la

VARIATION XIII : dans laquelle c'est l'*alto* qui expose le thème au milieu d'un mouvement continu de doubles croches se répondant d'une voix à l'autre. — Ces deux dernières Variations nécessitent des fonds doux de 8 et de 4. La

VARIATION XIV : est un dialogue à deux voix où la différence de plans est sensible : une sorte de « récit » primant à la main droite, sur le *rythme* du thème, chaque second temps n'étant que la continuation d'un arpège amorcé par la *basse,* qui énonce le thème lui-même par la première note dudit arpège. La

VARIATION XV : est un unique arpège, partagé entre les deux mains, avec le thème marqué par la *basse.* — Il va de soi que ces deux dernières variations doivent être exécutées avec la plus grande discrétion de registration, celle-ci caractérisée par le timbre de mixtures très légères (éléments de Cornet) et aux claviers secondaires.

Ces six dernières Variations représentent d'ailleurs la partie qui correspondrait le plus à l'écriture propre au clavecin et constituent une sorte de repos dans l'architecture générale de la pièce, qui obéit assez, dans l'ensemble, à un immense *crescendo* (2). A la

VARIATION XVI : la puissance reprend, avec le thème de nouveau confié à la *pédale* et la pesanteur des accords qui marquent la fin de chaque incise du manuel. — Il est donc évident que la registration nécessite un retour au clavier de Grand Orgue, avec tous les fonds et Mixtures. La

VARIATION XVII : introduit, pour la première et unique fois le rythme ternaire par des triolets de doubles croches simultanées au soprano et à l'alto, élément de rapidité rendu énergique par la répétition de chaque dernière note de triolet, tandisque le thème est à la *Basse.* La

VARIATION XVIII revient au binaire en reproduisant le rythme de la IVe Variation; mais, cette fois, en puissance, avec chaque troisième temps du thème à la *pédale* légèrement retardé par un demi-soupir. Les

VARIATIONS XIX et XX, telles les Ire et IIe (parallèle voulu ?), sont d'une seule et même coulée. Mais, cette fois, dans un paroxysme de puissance obtenu par la répétition obsédante du même dessin dont la tension monte sans cesse, pour ne céder qu'un très bref instant à la coupure du thème quand, après avoir atteint la dominante, celui-ci redescend.

Un vaste ralenti termine cette grandiose péroraison.

Le *Thema fugatum* peut être considéré comme la

VARIATION XXI : Le sujet est limité à la première partie du thème. Il est accompagné constamment par deux contre-sujets (sauf l'exposé du thème) (3).

Le plan de la fugue est le suivant :

Exposition :

Sujet à l'alto; contresujet au ténor.

Réponse réelle au *soprano;* 1er contresujet à l'alto; 2e contresujet au ténor.

Sujet à la *pédale;* 1er contresujet au sop.; 2e contresujet à l'alto.

Réponse au *ténor;* 1er contresujet au ténor; 2e contresujet à la pédale.

Contre-exposition :

Sujet à l'*alto;* 1er contresujet au ténor, 2e contresujet à la pédale.

Partie médiane :

a) Sujet (ténor) au *relatif de la tonique* (Mi bémol maj.) avec 1er contresujet à l'alto et 2e au soprano.

Divertissement de 4 mesures.

b) Réponse (alto) au *relatif de la dominante* (Si bémol maj.) avec 1er contresujet au sop. et 2e au ténor.

Divertissement de 8 mesures.

Réexposition :

a) Réponse à la *pédale :* 1er contresujet à l'alto; 2e au soprano.

Divertissement de 8 mesures.

b) Sujet au *ténor;* 1er contresujet à la pédale; 2e au soprano.

Divertissement de 7 mesures.

c) Réponse au *soprano;* 1er contresujet au ténor; 2e à la basse.

d) *Exceptionnellement* : sujet à la *sous-dominante* (Fa mineur) à la pédale; 1er contresujet à l'alto; 2e au ténor.

Divertissement de 12 mesures.

e) Sujet au ton initial au *soprano;* 1er contresujet à l'alto, 2e à la basse.

Divertissement de 10 mesures sur les deux contresujets avec point d'orgue sur la sixte napolitaine; puis Coda se terminant sur une dernière cadente *Adagio.*

---

(1) Les registrations indiquées ici ne sont que suggestives. Elles s'appuient néanmoins sur la solide tradition de l'école d'orgue française d'après une continuité qui, on le sait, remonte à Bach.

(2) Il est bien entendu que les termes *crescendo* et *decrescendo* n'ont ici qu'un sens figuré attaché à la puissance intérieure. L'esthétique de l'époque en général et de l'orgue en particulier ne connaissait guère encore que des plans sonores fixes.

(3) D'aucuns (les organistes anglais entre autres) considèrent le 1er contresujet comme un second sujet.

AVIS ADMINISTRATIFS

Délai de validation des services auxiliaires accomplis avant la titularisation

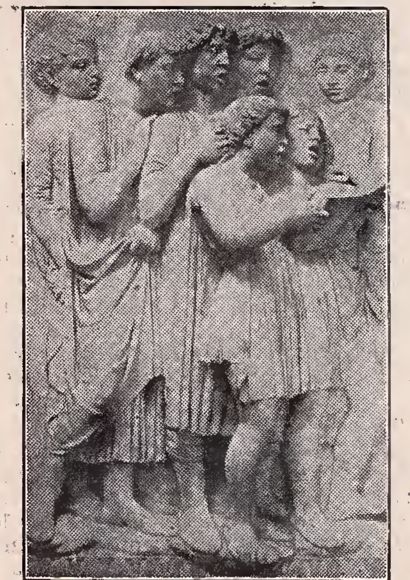
Le ministre des Finances et des Affaires économiques a donné une réponse affirmative à la question qui lui avait été posée, de savoir si la période de service militaire légal et de maintien sous les drapeaux suspend le délai prévu par l'article L 8 du Code des pensions civiles et militaires pour demander la validation des services auxiliaires accomplis avant la titularisation.

(Note du 2-4-60; R.M./F. n° 15 du 18-4-60.)

⁂

Taux des heures supplémentaires au 1-1-60

	Taux de l'heure année	Taux de l'heure année de suppléance éventuelle
Professeurs certifiés degré supérieur	440,64	11,02
Chargés d'enseignement (enseig. artistique)	361,80	9,05
Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques :		
— certifiés degré supérieur	370,53	9,26
— certifiés Premier degré	328,50	8,21
Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques non certifiés	259,38	6,48



NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

En musique religieuse, liturgique plus exactement, le choix de ce mois, restreint, se limite à deux disques. L'un présente une image curieuse, inhabituelle, celle de l'office du Vendredi Saint dans le rite byzantin. Solistes et chœurs se partagent un long poème, lamentations de caractère primitif et desquelles se dégagent diverses impressions de naïveté touchante et, aussi, d'une certaine confiance joyeuse. L'enregistrement (Studio sm., sm 33-59) a été fait en l'Eglise Saint-Julien le Pauvre, centre de cette liturgie. Le second disque offre de beaux exemples de modes ecclésiastiques, 1er, 2e, 4e et 8e tons, composant le propre de la messe *Salve Sancta Parens* (Lumen, ams 12002); on peut regretter l'absence sur cette gravure de deux Alleluias, et un Trait, pièces appartenant à cette messe et ne trouvant place dans l'office que lorsque celui-ci se situe pendant certains temps liturgiques : l'Avent, le Carême et le Temps Pascal.

Parmi les innombrables sources d'inspiration de J.-S. BACH, l'une, le thème mystique de la mort, se révèle particulièrement féconde dans les Cantates; six de celles-ci, choisies par la Voix de son Maitre (falp 602), constituent un ensemble remarquable dans l'illustration du sujet; les trois motifs de l'aria « *Herr, so du willt* » (cantate 73 du 3e Dimanche après l'Epiphanie); l'aria « *Doch, weichet, ihr tollen* » (cantate 8 du 13e Dimanche après la Trinité); toute la cantate 158 « *Der Friede sei mit dir* » du mardi de Pâques; les deux pages retenues de la *Cantate* n° 13 si expressive des « gémissements et pleurs lamentables »; l'aria et le choral de la *Cantate* 157, œuvre de commande devenant par la suite illustration de la fête de la Purification; l'aria et le choral de l'extraordinaire *Cantate* 159 pour la Quinquagésime, apportent, sans doute, toutes les formes d'expression du musicien, mais aussi un étonnant et troublant message; jamais, peut-on dire, la nostalgie de la mort n'a été musicalement exprimée d'une manière aussi saisissante, aussi impressionnante et n'a été traduite avec autant de variété. Les chœurs et l'orchestre philharmonique de Berlin soutiennent avec la plus grande sensibilité l'nterprétation profonde de Fischer-Dieskau.

En musique vocale profane, voici, tout d'abord, une bien belle occasion de se lier plus intimement avec la littérature madrigalesque anglaise des environs de 1600. L'étude de l'histoire du madrigal ne saurait se passer de ce disque fort bon présentant ou révélant Th. MORLEY, WEELKES, VAUTOR, WILBYE, BENNETT, etc., et de nombreux madrigaux, tous charmants (Amadeo, avrs 6071). Un non moins remarquable enregistrement, couronné d'un grand prix Ch. Cros, illustre SCHUMANN dont Fischer-Dieskau chante divers lieder et l'admirable cycle « *Liederreiche* » op. 35. Ni joyeux, ni paisibles, d'une expression toute intérieure, les 12 lieder de ce cycle, forment un ensemble d'une grande beauté (Deutsche, 18380). A ces deux productions, ajoutons diverses mélodies de BIZET, F. DAVID, OFFENBACH, DELIBES, GOUNOD, LALO, etc., qu'Erato (efm, 42065) groupe autour de Musset. Cet assemblage curieux, trop facilement provoqué par le nom du poète, peut être d'une certaine utilité pour l'illustration d'une partie de notre histoire musicale. Chez Erato encore (ldev, 2014), *Chansons populaires françaises, Chansons militaires* et *Noëls de Saboly* forment un disque délicieux par leur choix et leurs harmonisations. L'interprétation qu'en donne J. Chailley à la tête de l'Alauda, étourdissante d'esprit et de vie, constitue un fameux modèle de chant choral. Prenez donc ce disque et joignez-lui deux autres visages du domaine folklorique : 7 *Chants populaires de Biélorussie* (Chant du Monde, ldy 4165) et 7 *Chants populaires de Lithuanie* (ldy, 4159). Une histoire de la civilisation se voulant humaine, ne saurait s'en passer; quant aux jeunes élèves, ils trouveront là de quoi se recréer.

En musique instrumentale, le choix, vaste, présente un éventail varié, tant dans les formes que les instruments, les écoles et les maîtres. Pour le violon, les *Concertos* 2 et 3 en *ut mineur* et *Fa majeur* de « l'Arte del violino », op. 3 de LOCATELLI apportent une éclatante illustration sonore des caractéristiques du musicien : une écriture sachant allier le contrepoint aux tendances mélodiques de l'époque; les *Capriccios*, véritables cadences; une recherche d'un équilibre souple et musical dans l'alternance tutti-solo; l'exploitation de toutes les possibilités techniques et expressives de l'instrument. Tout cela, mis en valeur ici, montre l'importance du compositeur dans la littérature pour le violon au cours des siècles suivants. Ce disque fort utile et d'excellente qualité se trouve chez Vox (dl 500-1).

Des six Concertos, ou 8 selon Schweitzer, pour 1 et 2 violons et petit orchestre que BACH écrivit, 4 restent : les Concertos en ré mineur et ut mineur pour 2 violons et les *Concertos en la mineur et Mi Majeur* pour un violon. Ce sont ces deux compositions qu'Erato a réunies (lde 3107). Leur construction se calque sur celle des concertos italiens : deux mouvements vifs encadrant un mouvement lent. Du point de vue expressif, le mouvement central chante avec âme et émotion, les deux mouvements extrêmes mettent en évidence, de la façon la plus musicale qui soit, les ressources techniques de l'instrument et la virtuosité du soliste. Portez votre attention sur le concerto en Mi Majeur, vous y découvrirez de nouvelles réalisations constructives, vous admirerez l'apparition de la tonalité initiale du développement du 1er mouvement et la merveille architecturale que constitue le mouvement terminal en rondo. Et dans tout cela coule une musique spontanée, vivante, sonore; quelle science et quel art ! Chez le même éditeur (lde 3117) le *Rondo en La Majeur* pour violon et cordes, donne un écho de la production de SCHUBERT en 1816; le genre, tenant de loin au concerto et plus convenable aussi au tempérament du musicien, le tenta beaucoup puisqu'en cette même année, il écrivit deux autres pages de semblable structure. Pages toutes de fraîcheur et généreuses de musique que vos élèves écouteront avec plaisir comme les *Cinq Danses Allemandes* partageant la même face. Le disque que la Voix de son Maitre inscrit au catalogue des « Gravures Illustres » donne l'heureuse occasion de pénétrer le BRAHMS de la musique de chambre, moins connu que celui des Symphonies et des Lieder. Deux compositions occupent ce disque (colh 41) : la *Sonate n° 2 en La Majeur* op. 100 pour violon et piano et le *Trio en Mi bémol Majeur*, op. 40 pour piano, violon et cor, œuvre d'un sentiment profond et à laquelle le timbre du cor donne une note poétique prenante, belle occasion de montrer aux élèves le caractère expressif des timbres instrumentaux. Le fascicule de présentation, outre une analyse serrée accompagnée, ô bonheur, de nombreux exemples musicaux, précise les douloureuses circonstances ayant marqué la conception du Trio.

Trois enregistrements illustrent le violoncelle, avec le premier, voilà BOCCHERINI dont Harmonia-Mundi (hma 30106) donne le *Concerto en La Majeur*, une *Sonate pour deux violoncelles* et une *Symphonie en Ut Majeur*. Dans le domaine instrumental de ce musicien, la musique de chambre, ces pages tiennent une place à part du fait que l'auteur, à son talent de compositeur joignait celui de virtuose du violoncelle. Le Concerto en La Majeur, œuvre inédite, comporte un admirable adagio; inédite également la Sonate apporte la curieuse polyphonie de deux instruments seuls sans accompagnement; tout cela, bien écrit, chante, sonne, évolue avec grâce et bonne humeur et contredit les pauvres esprits trouvant cette musique « décadente ». Le disque se complète par une délicieuse *Sinfonia Pastorale* de TARTINI; votre curiosité sera justement stimulée par la

répartition instrumentale de ces pages : violon concertant, orchestre à cordes et orgue, l'œuvre ayant eu l'église et la nuit de Noël comme destination. Le second enregistrement donne, par P. Casals, une éblouissante interprétation des trois *Sonates* de BACH (PHILIPS, L 01407 L); la première, en Sol Majeur, écrite d'abord, semble-t-il pour 2 flûtes et continuo, et groupant 2 mouvements lents et 2 vifs alternés, s'apparente à la sonate d'église; la même coupe ordonne la seconde sonate, en Ré Majeur; quant à la troisième, en sol mineur, construite en trois mouvements, elle a toutes les allures du concerto. Ces pages admirables, chefs-d'œuvre de musicalité, de construction, d'écriture et d'équilibre sonore couvrent une quinzaine d'années, 1715 à 1730 et datent de Weimar, Cœthen et Leipzig. Par le même interprète et chez le même éditeur (L 01369 L), le troisième disque donne de SCHUMANN, le *Concerto en la mineur,* op. 129 et le premier *Trio en ré mineur,* op. 63, à trois années près, contemporain du concerto et qui, plus que lui peut-être, apporte, avec une sombre inquiétude, les échos d'une époque douloureuse.

Passant au piano, retenons en premier lieu, un certain *Concerto* de MOZART, celui en *ré mineur,* K. 466, dont l'orchestre comprend 2 violons, 2 altos divisés, violoncelle, contrebasse, flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timbales; œuvre importante en ce sens qu'elle doit être considérée bien plus facilement symphonie dialoguée que pur concerto faisant appel à la virtuosité; le génie du maître s'y étale avec une variété surprenante, les ressources orchestrales s'y dépensent à l'infini; d'une inspiration constamment renouvelée, voilà une œuvre hautement expressive entraînant une admiration grandissante jusqu'à l'accord final. Le disque, excellent à tous points de vue (VEGA, C 30 S 220) se complète par la célèbre *Symphonie en sol mineur,* K. 500 dont l'orchestration ne comportait pas de clarinettes, à l'origine. De LISZT, la VOIX DE SON MAITRE (FALP 30218) dans la collection « Plaisir musical », groupe les deux *Concertos;* avec G. Cziffra parvenant à donner à cette virtuosité diabolique un sens musical et lyrique, vous êtes sûr de trouver là une interprétation idéale. Du même auteur, et jouées par J. M. Darré, voici diverses pièces (*Campanella, Saint François de Paule marchant sur les flots, Rêve d'amour, Valse oubliée, Harmonies du soir*) dans lesquelles la technique pianistique ouvre de nombreuses perspectives et où la virtuosité n'est pas toujours le trait dominant. Le disque (PATHÉ, DTX 30202) présente également CHOPIN avec plusieurs compositions bien choisies. Du grand hongrois BARTOK, la firme VALOIS (MB 12) présente plusieurs œuvres significatives. L'occasion s'offre ainsi de pénétrer la technique pianistique du compositeur, ses sources d'inspiration, son langage avec les 5 pièces « *En Plein Air* » spirituelles, toutes de fantaisie et de sonorités, les 3 *Etudes* op. 18 dans lesquelles apparaît avec évidence le système tonal et rythmique du musicien, la *Suite pour piano* op. 14, dont les quatre mouvements s'apparentent plus à la sonate qu'à la suite et respectent la source populaire de l'inspiration, base de l'art du musicien, l'unique *Sonate pour piano,* riche d'écriture et de rythme, riche aussi par ses sonorités et ouvrant de nouvelles voies à l'écriture pianistique. Le tout est joué avec une technique éblouissante et un art consommé par N. Lee.

Enfin, clôturant cette rubrique des instruments solistes, la trompette apporte une note inattendue et surprenante par son expression dans le *Concerto en Mi bémol Majeur* de F. J. HAYDN (VOGUE, EXTP 1055).

Pour quatuors et quintettes, un seul compositeur, MOZART, dont les pièces enregistrées forment une magnifique illustration de l'art instrumental du maître et du XVIII[e] siècle. Dans la « Discothèque Idéale », VEGA (C 30 S 205) présente l'interprétation par le Quatuor Parrenin de deux *Quatuors,* n° 21 en Ré Majeur, K. 575 et n° 22 en Si bémol Majeur, K. 589, appartenant à la série dédiée au roi de Prusse et datant des années 1789 et 1790; ils apportent, dans la plénitude technique de l'écriture et de la forme, un message intérieur profond. Il en est de même pour le *Quintette en La,* pour clarinette, 2 violons, alto et violon-

celle, K. 581, œuvre fameuse méritant un classement spécial dans la musique de chambre de Mozart; c'est, d'un bout à l'autre, une merveille de sonorités, le rôle de la clarinette s'y montre déterminant et confère à l'ensemble un caractère concertant demeurant sans équivalent dans toute la littérature musicale (DEUTSCHE, 17207).

Parenthèse avant la musique symphonique, voici une image captivante de la musique française au XVIIIe siècle; elle met en avant les noms de BOIDIN DE BOISMORTIER, Fr. COUPERIN, J. M. LECLAIR, CORRETTE, MONDONVILLE; les formations instrumentales vont de 2 à 5 solistes et les pièces mettent en pleine lumière une belle période de notre école nationale encore trop méconnue. Un *Concerto pour flûte, violon, hautbois, basson et basse en mi mineur*, en 3 mouvements; le 13e *Concert Royal pour flûte et hautbois;* la *Sonate « La Steinkerque » pour flûte, hautbois, basson et clavecin;* la *Sonate en Ré Majeur pour violon et clavecin;* la *Sonatille en Mi bémol Majeur pour flûte et clavecin;* la *Sonate en Sol Majeur pour flûte, violon et clavecin* portent la marque d'un style français et la voie sur laquelle s'engageaient les musiciens. L'enregistrement et l'interprétation, excellents, réunissent les noms de Rampal, Pierlot, Gendre, Hongue au basson et Veyron-Lacroix. La pochette détaille au mieux chaque œuvre et, en quelques lignes savamment dosées, dresse un tableau éloquent de la position française dans le monde musical du XVIIIe siècle. Bravo à l'éditeur : la BOITE A MUSIQUE (LD 060).

En symphonique, retenez d'abord, de MOZART, les deux Sérénades, n° 6 en Ré, *Sérénade Nocturne,* et K. 525, *Petite Musique de Nuit.* L'enregistrement se complète par un *Adagio et Fugue en ut mineur,* K. 546 pour quatuor; cela est daté de 1788, mais la fugue, admirable, fut primitivement écrite en 1783 pour deux pianos (COLUMBIA, FCX 730). Par ailleurs, une collection d'ouvertures de BEETHOVEN *Coriolan, Léonore n° III, Fidelio, Egmont* et *La Consécration de la Maison,* œuvre de circonstance (DEUTSCHE, 19205) est de nature à illustrer agréablement un cours d'Education musicale. Du même auteur, un enregistrement stéréophonique de la meilleure qualité transmet l'interprétation que Dorati, à la tête de l'Orchestre symphonique de Vienne, donne de la *Symphonie Pastorale.* Si votre installation n'est pas aménagée pour la stéréophonie, rien ne vous empêche de profiter de ce disque pourvu que votre appareil normal soit muni d'une tête de lecture stéréo et que la pression du bras sur le disque ne dépasse pas 5 grammes.

La légende de *Faust* vue par trois romantiques réunis dans le même enregistrement, voilà constitué, comme l'on dit, un centre d'intérêt; la *Faust-Symphonie* de LISZT, *Faust-ouverture* de WAGNER et *Méphisto-Valse* de LISZT que vous trouverez, interprétées comme il convient par J. Horenstein, chez Vox (PL 10902) dans une présentation soignée. De Mendelssohn, la *Symphonie n° 9 en Ut Majeur* pour orchestre à cordes complètera heureusement la collection symphonique que vous pouvez avoir de ce musicien; cette œuvre de jeunesse, l'auteur ayant 14 ans lorsqu'il l'écrivit, ne manque certes pas d'intérêt, il émane d'elle une spontanéité attachante, on y sent diverses influences, en particulier celle de Bach, qui ne surprend pas. (ERATO, LDE 3117). Chez MERCURY, un très beau disque (50101) consacré à DEBUSSY, donne sous l'interprétation de P. Paray, le précieux et délicat *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune, Iberia,* d'un coloris orchestral inhabituel faisant ample utilisation de tambourins, castagnettes, celesta, xylophone, cloches, etc., et *La Mer* dont la magie orchestrale, les harmonies riches et exceptionnelles, les rythmes variés à l'infini sont respectés avec la plus grande sensibilité par P. Paray, parfait interprète de la pensée du musicien. Enfin, un autre excellent disque restitue de BARTOK, le *Divertimento pour cordes* et *Deux Images pour orchestre* (FONTANA, 698025 CL), deux pages plus qu'intéressantes et dont les dates de composition : 1910 et 1939, expliquent l'évolution d'un langage.

ALESSANDRESCO - Le Rideau de ma voisine
25/33 - ERATO - EFM 42065
BACH (J.-S.) - Airs de Cantates 30/33 - V.S.M. - FALP 602
Concertos la m. et Mi M. 30/33 - ERATO - LDE 3107
3 Sonates violoncelle et piano
30/33 - PHILIPS - L 01407 L
BARTOK - En Pein air; Trois Etudes; Suite pour piano;
Sonate pour piano 30/33 - VALOIS - MB 12
Divertimento pour orchestre à cordes; Deux Images
(En Pleine Fleur; Danse villageoise)
30/33 - FONTANA - 698025 CL
BEETHOVEN - Ouvertures 30/33 - DEUTSCHE - 19205
Symphonie n° 6 30/33 - FONTANA - 87500 FY
BERAT - Mimi Pinson 25/33 - ERATO - EFM 42065
BIZET - Adieu à Suzon 25/33 - ERATO - EFM 42065
BOCCHERINI - Symphonie en ut; Concerto cello et orchestre
en La; Sonate pour 2 violoncelles
30/33 - HARM. MUNDI - HMA 30106
BOIDIN de BOISMORTIER - Concerto à 5 en mi m.
30/33 - B.A.M. - LD 060
BOIELDIEU - J'ai dit à mon cœur 25/33 - ERATO - EFM 42065
BRAHMS - Sonate en La, op. 100; Trio en Mi bémol, op. 40
30/33 - V.S.M. - COLH 41
Chansons Militaires (Trois) : Les Pupilles de la Garde;
La Retraite; Le Hallebardier 25/33 - ERATO - LDEV 2014
Chansons Populaires Françaises : La Houp; Réveillez-vous;
Le P'tit Quinquin; Il court le furet; L'Epitaphe du Paresseux
25/33 - ERATO - LDEV 2014
Chants des Peuples Soviétiques : Lithuanie 17/33 - C.D.M. - LDY 4159
Biélorussie 17/33 - C.D.M. - LDY 4165
CHOPIN - Tarentelle; Berceuse; 3 Ecossaises; Fantaisie;
Nocturne n° 4 en Fa M. 30/33 - VALOIS - MB 12
CORRETTE - Sonatille en Mi bémol M. 30/33 - B.A.M. - LD 060
COUPERIN F. - 13e Concert Royal - Sonate La Steinkerque
30/33 - B.A.M. - LD 060
DAVID - Le Rhin Allemand 25/33 - ERATO - EFM 42065
DEBUSSY - La Mer; Iberia; Prélude à l'Après-midi d'un faune
30/33 - MERCURY - 50101
DELIBES - Sérénade à Ninon 25/33 - ERATO - EFM 42065
L'Ecole Anglaise du Madrigal 30/33 - AMADEO - AVRS 6071
GOUNOD - Venise 25/33 - ERATO - EFM 42065
HAYDN - Concerto en Mi Bémol trompette 17/45 - VOGUE - EXTP 1055
LALO - La Znecca; A une fleur 25/33 - ERATO - EFM 42065
LECLAIR J. M. - Sonate en Ré M. 30/33 - B.A.M. - LD 060
LISZT - Les deux Concertos piano 30/33 - V.S.M. - FALP 30218
Récital 30/33 - PATHE - DTX 30202
Faust-Symphonie; Méphisto-Valse 30/33 - VOX - PL 10902
LOCATELLI - Concertos N°s 2 et 3 violon 30/33 - VOX - DL 50001
MENDELSSOHN - Symphonie N° 9 en Ut M. 30/33 - ERATO - LDE 3117
Messe de la Sainte Vierge : « Salve Sancta parens »
17/33 - LUMEN - AMS 12002
MONDONVILLE - Sonate en Sol M. 30/33 - B.A.M. - LD 060
MONPOU - L'Andalouse 25/33 - ERATO - EFM 42065
MOZART - Concerto piano n° 20 en ré m.;
Symphonie en sol mineur 30/33 - VEGA - C 30 S 220
Quatuors à cordes n°s 21 et 22
30/33 - VEGA - C 30 S 205
Quintette en La M. clarinette et cordes, K. 581
25/33 - DEUTSCHE - 17207
Serenata notturna; Eine kleine nacht musik;
Adagio et fugue en ut m.
30/33 - COLUMBIA - FCX 730
Noëls de Saboly (Trois) : Ture lure lure; San José;
Tout auprès de l'étable 25/33 - ERATO - LDEV 2014
OFFENBACH - Ballade à la lune; Chanson de Fortunio
25/33 - ERATO - EFM 42065
SCHUBERT - Rondo en La M., violon; Cinq Danses allemandes
30/33 - ERATO - LDE 3117
SCHUMANN - D. Fischer-Dieskau chante Schumann
30/33 - DEUTSCHE - 18380
Concerto en la m., op. 129, cello;
Trio en ré m., op. 63 30/33 - PHILIPS - L 01369 L
TARTINI - Sinfonia pastorale 30/33 - HARM. MUNDI - HMA 30106
Vendredi Saint à Saint-Julien le Pauvre
25/33 - STUDIO S.M. - SM 33-59
WAGNER - Faust-Ouverture 30/33 - VOX - PL 10902

ETUDE DE CHANTS SCOLAIRES

COURS MOYEN

par Suzanne MONTU
Professeur d'Education Musicale
dans les Ecoles de la Ville de Paris
Responsable à la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

RANZ DES VACHES

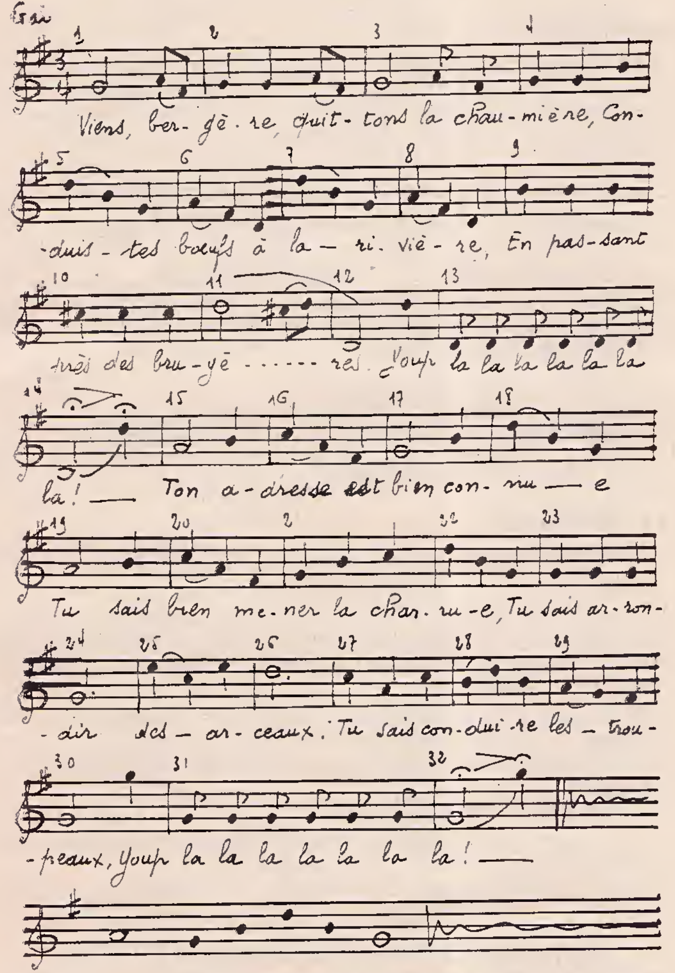
(Viens Bergère)

Mélodie populaire suisse

Extrait de l'anthologie des Chants Scolaires

2e série - 1er fascicule

Heugel, éditeur, 2 bis, rue Vivienne, Paris-2e.



Destiné aux fillettes comme aux garçons, ce chant plaît toujours beaucoup. Son contour mélodique basé en grande partie sur l'accord parfait en rend l'étude assez aisée.

Cependant, nous conseillons d'aborder cette mélodie qui renferme de grands intervalles avec des élèves aux voix souples et claires.

Le *Ranz des Vaches* est le chant des bergers suisses. Primitivement joué sur le col des Alpes qui ne permet l'exécution que de certaines formules, il a gardé, en l'élargissant sur le plan vocal, cette tournure mélodique très caractéristique.

I. Généralités :

Une gaîté insouciante, des voix homogènes, une mesure assez libre, un chant sans lourdeur (dans l'étude comme dans l'exécution) seront l'apanage d'une bonne interprétation. Nous devons ajouter que tout « crescendo » accompagnant un mouvement ascendant de la phrase musicale doit être banni, sinon l'effet déplorable produit par les mauvais accordéonistes serait vite atteint.

Enfin, pour éviter toute lourdeur nous recommandons aux animateurs de battre la mesure à 1 temps dès que les enfants abordent l'étude avec les paroles.

II. Présentation :

En Suisse, dans les vallées, sur les riches alpages situés au flanc des montagnes, nombreux sont les troupeaux dont les cloches (les « sonnailles ») tintent claires dans l'air.

Ces troupeaux, boveyrons (1) et bergères les surveillent; le soir, ils les mènent boire au ruisseau et dans la journée les bergères s'occupent à des travaux champêtres. Imaginons donc notre jeune et gentille pastoure en un agreste paysage à l'heure de rassembler les troupeaux.

III. Division et travail par phrase :

Avant même d'entreprendre la lecture de la ligne mélodique, l'étude du dièze (voir plus loin) sera abordée en s'appuyant sur les exemples tirés de ce chant. Ainsi le travail sur portée s'en trouvera grandement facilité.

Pendant toute l'étude, avec le nom des notes, la mesure à trois temps sera battue jusqu'au moment, où avec l'adaptation des paroles, seuls les premiers temps seront marqués.

a) « *Viens bergere*
Quittons la chaumière »

Phrase très facile, la même formule composée seulement de 3 notes étant répétée 3 fois.

1) Lecture sur portée sans mesure. — Veiller à obtenir un fa dièze rigoureusement juste très près du sol. — Ne jamais oublier que très souvent un chant « baisse » car la note sensible ne serre pas d'assez près la tonique.

2) Lecture sur portée en battant la mesure à 3/4. — Une notion empirique des croches sera donnée aux élèves qui, pratiquement, répéteront le rythme sans l'analyser.

3) Le maître chante les paroles.

4) Les élèves répètent ces paroles, pendant que le maître marque les premiers temps. Veiller à ce que ne soit pas escamotée la dernière croche des mesures 1 et 2 sur laquelle aucune syllabe nouvelle n'est prononcée.

Il est indispensable d'obtenir une atténuation très nette sur les deux syllabes muettes de berg*ère* et chaumi*ère*, d'autant plus que ces syllabes sont placées sur un temps essentiellement faible.

b) « *Conduis tes bœufs à la rivière* »

Phrase basée sur les deux accords parfaits, majeurs de ré et sol; il faut donc obtenir une tierce de l'accord rigoureusement majeure afin que la phrase ne « baisse pas » (si-sol : mesures 5 et 7 - fa dièze ré : mesures 6 et 8).

Même progression qu'en « a ».

Avant l'adaptation des paroles faire remarquer le « coulé » sur chaque syllabe du premier temps et exiger un léger appui sur ce premier temps au détriment du second qui sera chanté dans une nuance plus douce.

(Voir n° 1 du tableau terminal.)

c) Enchaînement a et b, aucune difficulté.

d) « *En passant près des bruyères* »

Ici plus qu'encore en « a », il s'avère indispensable d'avoir traité les premières notions du dièze avant d'aborder ces mesures.

Ainsi donc, ce chant sert à la fois d'exemple, de point de départ et d'exercice d'application à l'étude de l'altération ascendante.

Tout en suivant la même progression qu'en « a », il sera indispensable d'insister beaucoup sur la justesse du do dièze et de le faire chanter très près du ré.

D'autre part ne pas écourter la blanche (mesure 11) et alléger beaucoup les deux croches qui suivent. Pour aider les enfants nous recommanderons au maitre d'arrêter sa main sur le premier temps, sans battre le 2e. Pour rappeler aux élèves la « broderie » do dièze-ré sur la 2e syllabe de bruyère, faire souligner deux fois sur la copie des paroles cette syllabe bru*y*ère. Enfin la dernière syllabe de ce mot (ré grave, mesure 12) sera très adoucie.

e) « *Youp la la la la la la la !* »

Travail sur portée inutile. — Beaucoup de légèreté est indispensable. — Veiller à l'exacte répétition des « ré » graves (mesure 13), sinon la phrase « baissera ». — Détacher légèrement :

« *Youp !* » puis chaque « *la* ».

Quant à la mesure 14 elle demande une assez grande liberté rythmique : la blanche est peu prolongée (un temps environ), par contre la noire peut sur un « diminuendo » durer facilement 3 temps.

f) Enchaînement d et e.

Les deux membres de phrase sont d'un caractère différent : le premier assez soutenu en son début (mesures 9 et 10), le second léger comme nous l'avons indiqué cidessus.

Cette différence sera marquée par les gestes, assez amples tout d'abord, allant s'amenuisant pour devenir infiniment libres (mesure 14).

g) Enchaînement depuis le début.

h) « *Ton adresse est bien connue* »

Même progression qu'en « a ».

Ici il appartiendra au professeur d'obtenir un accord de quinte diminuée (mesure 16) rigoureusement exact. Pour ce, veiller comme toujours à la sensible (très près du sol) et aussi au « la » (suffisamment haut).

De plus, les mouvements conjoints (mesures 15 et 19) sont mêlés aux accords parfaits, ce qui ajoute à la difficulté d'intonation de la phrase. Il faut donc insister longuement sur le travail par le solfège (aucune difficulté de rythme n'intervenant).

i) « *Tu sais bien mener la charrue* »

La parenté mélodique de cette phrase avec la précédente en fait la difficulté. Mettre en parallèle mesures 17 et 21 — rythme et intonation mesures 18 et 22 — place des paroles et ponctuation différentes.

En conséquence, s'attarder longuement sur le travail par le solfège tout en suivant la progression habituelle. Pour familiariser les élèves avec le contour mélodique de la mesure 21 on peut faire chanter cette formule en montant et en descendant et la faire vocaliser en différentes tonalités (voir n° 2 du tableau).

j) Enchaînement h et i.

Peut-être faudra-t-il reprendre successivement, en la séparant du reste de la phrase, les mesures 17 et 21, afin d'habituer les élèves à la différence mélodique.

k) « *Tu sais arrondir des arceaux* ».

Même progression qu'en « a ». — Veiller à la répétition strictement exacte du sol.

Sixte majeure très juste. — « Mi » très clair et haut sur les 1er et 3e temps (mesure 25). — Chant lié et assez soutenu.

l) Enchaînement h-i-k.

Attention mesure 22, à la place de l'e muet de charrue, travailler cet enchaînement en battant la mesure.

m) « *Tu sais conduire les troupeaux* »

Progression habituelle. — Dès que cette phrase est un peu connue de la classe, passer à n.

n) « *Tu sais conduire les troupeaux*
Youp la la la la la la la »

Travailler ces dix mesures avec les paroles et dans le mouvement.

En raison des deux « sol » aigus (mesures 30 et 32), il faut éviter le travail par le solfège, trop fatigant. Il est également impossible (toujours en raison de l'attaque du sol aigu) de travailler séparément ce dernier membre de la phrase.

Indications de nuances et d'exécution semblables à « e ».

Auparavant faire quelques exercices d'étendue (voir n° 63, pp. 21/77, 2e colonne, exercices 4-5-6-7).

a) Enchaînement k-n. — Enchaînement h-i-k-n. — Enchaînement de la mélodie entière. — Respirer aux endroits suivants, mesures 4, entre 8 et 9, entre 12 et 13, avant 15, entre 18 et 19, à 22, entre 26 et 27, entre 30 et 31.

p) Mise en place des nuances.

Mesures 1 à 8 mezzo forte; 9 et 10 « soutenu »; 11 et 12 en diminuant; 12-13-14 léger « piano » en diminuant à la fin; 15 à 22 mezzo forte; 22 à 26 poco crescendo; 27 à 30 diminuendo; 30 à 32 léger, diminuer la fin.

IV. Exécution :

Le *Ranz des Vaches* demande des voix souples, un chant assez lié soutenu dans l'ensemble.

Il importe que les élèves respirent comme il est indiqué en III-o si l'on veut que les voix soient nuancées sans fatigue et avec aisance, ce qui est un gage de justesse et évite de « baisser ».

Les gestes de l'animateur qui dirige le groupe seront empreints d'une certaine liberté et indiqueront par leur amplitude ou leur discrétion les nuances demandées.

V. Place dans une Fête :

Convient à une fête de printemps ou d'été. Une exécution en plein air n'est pas à rejeter.

Groupe de moyenne importance : 60 filles ou garçons.

NOTIONS THEORIQUES POUVANT ETRE TIREES DU CHANT

Les altérations.

Altération ascendante : Le DIEZE.

(Le bémol sera l'objet d'un prochain exposé basé sur un autre chant.)

Cette série d'interrogations, d'exercices, de découvertes, de déductions se fait en collaboration avec les élèves qui écoutent, chantent, réfiéchissent, répondent.

1) Le maître chante avec les paroles (en sol majeur) les mesures 1 à 8.

2) Il écrit les notes du chant, *sans armure* et *sans altération,* au tableau, donc sans fa dièze.

3) Les élèves chantent sans mesure ces notes (mesures 1 à 4), étant guidés par le maître.

4) Constatations, surprise des élèves. — Le maître rechante l'air plus lentement. — Les élèves rechantent les notes du fragment toujours sans altération.

D'où vient cette différence ? — Quelles notes ont été modifiées ? — Comment était le fa chanté par le maître ? (le maître chante tour à tour avec les paroles et avec les notes en respectant le fa dièze).

Etait-il plus près ou plus loin du sol que le fa chanté par les élèves d'après la portée ?

Il était plus près du sol, très serré même à cette note.

On l'a donc haussé pour le rapprocher de la note immédiatement au dessus.

5) Lecture sur portée sans mesure et sans altération des mesures 4 à 8.

6) Constatations.

Différence entre le chant du maître (avec fa dièze) et la lecture solfégique des élèves (sans fa dièze).

Sur quelles notes porte cette différence ? Sur les « fa » ? Lorsqu'ils sont solfiés ils sont... trop bas.

Pour obtenir la mélodie exacte ils ont donc été haussés.

7) Mesures 9-10-11-12.

Constatations et déductions analogues concernant le do dièze ; même processus.

Il n'est pas question pour le moment de faire la discrémination entre l'armure de clé et les altérations accidentelles.

8) Le *dièze,* signe permettant de hausser le son de la note. Lorsque nous voulons rapprocher une note de celle qui est immédiatement au dessus dans l'ordre de la gamme, c'est-à-dire lorsque nous voulons la hausser, on emploie un signe spécial, le dièze : il est dessiné à l'aide de deux lignes verticales parallèles barrées par des lignes légèrement obliques et parallèles.

9) Recherche des fa dièze. — Dans la fin du chant, comparaison entre le chant du maître et la lecture sur portée. A ce stade de la recherche tous les dièzes ont été indiqués sur la copie du chant au tableau.

10) Chant par les élèves d'un son naturel et d'un son diésé (sur une formule de 3 notes) (voir n° 3 du tableau).

11) Reconnaissance d'après ces formules, prises dans un ordre quelconque, du son diézé et du son naturel.

12) Le dièze est donc un son intermédiaire entre deux notes de la gamme (la note naturelle et la note diézée portant le même nom).

13) Notes entre lesquelles il est possible de placer un dièze.

La reconnaissance des tons et demi-tons de la gamme diatonique, étant très délicate à ce cours, il sera sans doute nécessaire de s'aider du clavier du guide-chant.

Les touches noires permettront de trouver la place des 5 premiers dièzes (voir n° 4 du tableau).

14) Exercices d'intonation.

A la baguette sur le tableau n° 4, montrer les notes diézées selon ces formules (n° 4 bis) et les faire chanter.

15) Différence entre la note naturelle et la note diézée à l'audition sur la formule n° 5 du tableau.

La note diézée se présente-t-elle en premier ou en second lieu ?

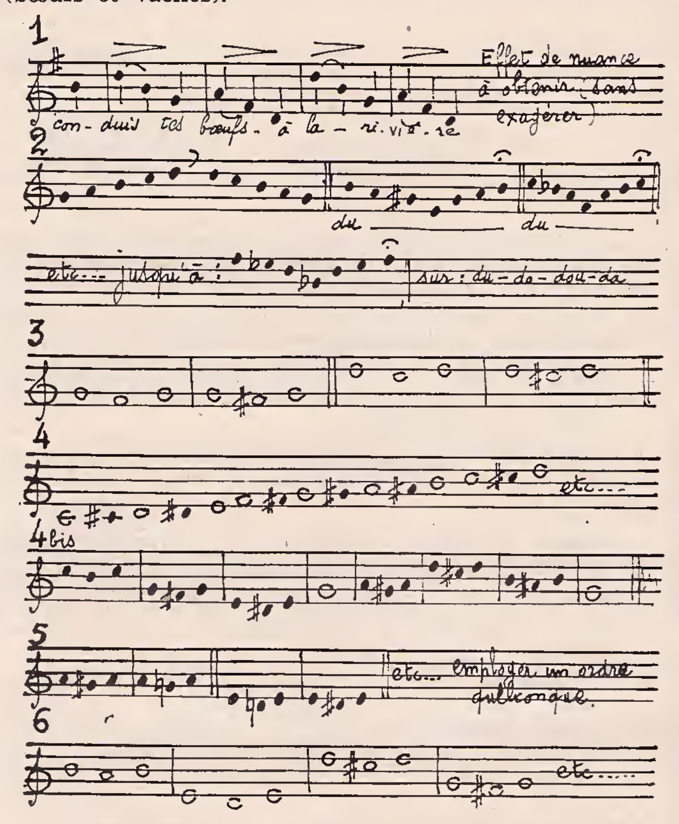
16) Reconnaître une note diézée.

La seconde note est-elle naturelle ou diézée ? (n° 6 du tableau).

17) Les exercices d'intonation et de reconnaissance peuvent être variés à l'infini et permettre, étant répartis sur plusieurs leçons, d'assurer solidement la notion de l'altération ascendante.

Nota :

(1) Le terme boveyron est employé presque exclusivement en Suisse, il désigne le gardien de bêtes à cornes (bœufs et vaches).



TARIFS POSTAUX

Brusquement, les tarifs concernant les envois de périodiques, dont le nôtre, ont augmenté de 150 % !

Nous ferons tout notre possible pour que cette augmentation massive n'ait pas de répercussion sur nos tarifs d'abonnement.

Dans le cas contraire, nous prions nos abonnés de bien vouloir noter que, seuls, les pouvoirs publics en seraient responsables.

DURAND & Cie - éditeurs

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8^E^)

Téléphone : **Editions musicales : Opéra 45-74** — **Disques. Electrophones : Opéra 09-78**

Bureau des concerts : Opéra 62-19

C.C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

ALIX (R.)	Grammaire musicale.
BERTHOD (A.)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
DELABRE (L. G.)	Exercices de solfège en 2 volumes.
DELAMORINIERE (H.) et MUSSON (A.)	La lecture de la musique en 6 années.
DESPORTES (Y.)	30 Leçons d'harmonie. Ch^ts^ et basses.
—	» » Réalisations.
DURAND (J.)	Eléments d'harmonie.
FAVRE (G.)	Solfège élémentaire à 2 voix en 2 cahiers.
—	6 Leçons de solfège à chg^ts^ de clés avec accp^t^ (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, etc., etc...).
—	3 Leçons de solfège à chg^ts^ de clés avec accp^t^ (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris.)
MARGAT (Y.)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cah.
—	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
RAVIZE (A.)	32 Leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours inter-scolaires).
RENAULD (P.)	Leçons de solfège (clés de sol et fa) avec et sans accompagnement.
SCHLOSSER (P.)	Eléments pratiques de lecture et d'écriture musicale en 4 cahiers.

Solfège de concours à 1 et 2 voix (1956).

Littérature

Essai d'initiation par le disque

FAVRE (G.)	Musiciens français modernes.
—	» » contemporains.

Recueils de chants pour enfants

AVEC ACCOMPAGNEMENT

COCHEUX (R.)	Chantez petits enfants (10 chansons)
GEY (J.)	Les fleurs de mon jardin (12 ch.)
MILHAUD (D.)	A propos de bottes (Conte musical).
—	Un petit peu de musique (Jeu pour enfants).
—	Un petit peu d'exercices (Jeu pour enfants).
PIVO (P.)	La forêt qui rêve (Féerie enfantine en un acte).
SCHLOSSER (P.)	Nos amis de la ferme et des champs (24 chansons mimées pour les enfants en 2 recueils).

Chœurs sans accompagnement

CANTELOUBE (J.)	St-Pé. Où allez-vous la belle	3 Vx E
FAVRE (G.)	Ma Normandie	3 Vx E
—	Pauvre gazelle (extraite de la Cantate du Jardin Vert).	3 Vx E
—	2 Chants populaires du Maine (Chanson de la Gerbe et Noël Manceau)	3 Vx M
—	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations)	
PASCAL (Cl.)	12 Chansons françaises	3 Vx E
SCHMITT (Fl.)	De vive voix op. 131	3 Vx E
	n° 1 Roi et Dame de carreau	
	n° 2 Vetyver	
	n° 3 Pastourettes	
	n° 4 Enserrée dans le port	
	n° 5 La tour d'amour	

Recueils de Chants

SANS ACCOMPAGNEMENT

MUSSON (A.)	La musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête
2° Marches, rondes, bourrées et danses
3° Chansons de métiers
4° Humoristiques, légendaires, narratives
5° Chansons historiques

Imprimé en France — N° de Commission Paritaire : 28.511

EDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat — PARIS IXe

R. C. Seine n° 247.734 B — Chèque Postal N° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès
Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.

3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Livre : Classe de 4e, E.P.S. 2e année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.

3e Livre : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S. 2e année.

3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S. 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré
En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest
Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL L'ECOLE PRIMAIRE
de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest
Premier et 2e Volumes

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes
(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES
de **Claude Teillière**
en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS
de **Pierre Maillard-Verger**

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par **J. Rollin et Rollo Myers.** Textes allemand, anglais et français.
Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - Au Clair de la France. 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.
— Fais-nous chanter, le Livre du Meneur de chant.
— Ensemble, chansonnier pour les colonies de vacances.
— Voix Unies. 40 chansons populaires.
— Voix Amies. 40 chansons populaires.
— Quittons les Cités. 6 chants de marche à 2 voix.
— La Fleur au Chapeau. 140 morceaux pour Chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes. — En 2 recueils.
P. ARMA. - Chantons le Passé. 20 Chants du XVe au XVIIIe S.
R. DELFAU. - Jeune France. 40 chansons populaires.
— Le Rossignolet du Bois.
AUTEURS DIVERS. - Chants Choisis. 18 chants scolaires C.E.P. B.E.
JANEQUIN. - 30 Chansons à 3 et 4 voix par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - 15 Chansons Françaises du XVIe siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - Rondeaux à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY
J. ROLLIN. - Les Chansons du Perce-Neige. en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes
MARCEL GOURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE
(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS
3e cahier : CHANSONS DE ROUTE (à paraître)

J.-S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jaques-DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIX siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E. P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

LES BONNES NOTES, de **B. Forest**
Enseignement du premier degré

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne
CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE)
— Envoi sur demande —

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt légal - 2e trim. 1960 — Directeur-Gérant : A. MUSSON.